الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية
السنة الثالثة والأربعون ، العدد 521، أيلول 2014

للاشتراك في المجلة

داخل القطر للأفراد	1000
داخل القطر للمؤسسات	1200
في الوطن العربي للأفراد	3000
في الوطن العربي للمؤسسات	4000
خارج الوطن العربي للأفراد	6000
خارج الوطن العربي للمؤسسات	7000
أعضاء اتحاد الكتاب العرب	500

تنويه: للنشر في مجلة الموقف الأدبي يرجى إرسال المادة المراد نشرها مرفقة بـ CD مع التعريف بالكاتب

باسم رئيس التحرير
. اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص.ب: 3230
هاتف: 6117240 . 6117242 . 6117243
فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني:
E-mail:aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu.sy

في هذا العدد من الموقف الأدبي

أ / افتتاحية العدد

ب / بحوث ودراسات :

ج ـ أسماء في الذاكرة :

د/ الإبداع :

1/ **الشعر** :

آراء ورأي آخر
شكسبير وتولستوي

❑ مالك صقور

"لن يجادل أحد في أن شيكسبير أعظم شعراء اللغة الإنكليزية في تاريخها كله، وقد لا يجادل أحد في أنه أعظم مسرحي عرفه العالم. وهو في نظر قومه شاعر أنكلترة القومي. ويكّنى عنه بكلمة تعني "الشاعر المغني" بصيغتها المطلقة دون ذكر اسمه: (the bard)(1)

بهذا القول، يلّخص البروفسور كمال أبو ديب ما قيل في شكسبير خلال أكثر من قرنين ونيف من التعظيم، والتمجيد، والمديح، والإعجاب، من قبل كبار الكتاب في العالم، ومن مؤرخي الأدب، والنقاد، والباحثين، والأكاديميين، في مختلف أنحاء العالم.

لكن الكاتب الروسي العظيم ليف تولستوي، الذي لا يقل شأناً، وعظمة، وشهرة، وعبقرية عن شكسبير، له رأي آخر في شكسبير ومسرحياته، وإبداعه عموماً.

يقول ليف تولستوي: "إن معارضتي للرأي الذي تكون حول شكسبير، ليست نتيجة حالة نفسية عرضية، أو موقف طائش من الموضوع، إنما هي نتيجة محاولات متكررة دائبة بذلتها خلال سنوات عديدة، بغية العمل على جعل وجهات نظري تتطابق مع وجهات نظر كل الناس المثقفين في عالمنا المسيحي حول شكسبير"(2).

توقع تولستوي أن يجد في أعمال شكسبير المتعة والفائدة، وهو يعوّل على المتعة الجمالية، لكنه صُدم منذ القراءة الأولى لأفضل أعمال شكسبير: "الملك لير"، و"روميو وجوليت"، و"هاملت" و"مكبث" يقول: "فإنني لم استمتع قط، بل لقد شعرت بنفور لا يقاوم وملل وحيرة في أمري. حيرة، فيما إذا كنت أنا المجنون لكوني أعدُّ الأعمال التي يعدُّها العالم المثقف قمة في الكمال، أعمالاً وضيعة وغبية بكل بساطة، أم أن الجنون هو ذلك الاهتمام الذي أولاه هذا العالم المثقف لتلك الأعمال"(3)

يندهش القارئ من هذا الرأي. لاسيما، وأن تولستوي يتناول أعظم مسرحي عرفه العالم، وقد ترسخ على مدى قرون أن أعمال شكسبير المسرحية في قمة الكمال، ولم يسبق أن تناولها أحد بالنقد وإذا بواحد من حجم تولستوي، يقول: "إن هذه الأعمال بكل بساطة هي أعمال وضيعة وغبية. لكن تولستوي قد أعلن منذ البداية، إما أنه مجنون لكي يعارض آراء كل الناس المثقفين، أو أن الجنون هو من نصيب كل الذين اهتموا بشكسبير ورفعوه إلى قمة المجد والكمال.

من المعروف، أن ليف تولستوي، كان يهتم بالشعر، ويتذوق الشعر تذوّق المثقف الذي يفهم ماهية الشعر الأصيل في أكثر من لغة، فيتساءل مندهشاً، ما الذي حصل؟ أو ما الذي جعله لا يحس بجمالية شعر شكسبير ومسرحياته؟! ما الذي حدث، حتى لم تعجبه أعمال شكسبير، التي يعترف العالم بأنها أعمال عبقرية، وهي بالنسبة لتولستوي بدت مقرفة؟

في البداية، لم يصدّق نفسه، بل بات يشك في ذوقه الجمالي: "لم أصدّق نفسي لمدة طويلة، فرحت على امتداد خمسين سنة، أعيد، ممتحناً ذاتي، قراءة أعمال شكسبير أكثر من مرة في اللغات الممكنة: الروسية، والإنكليزية، والألمانية بترجمة شليغل كما نصحوني، وقرأت الدراما والكوميديا ومدوناته التاريخية، وفي كل مرة، كنت أعاني، من دون خطأ، من الإحساس ذاته: النفور والملل والحيرة"(4).

ولكي يبرر تولستوي رأيه المعارض كلياً للرأي العام، ويبرهن في الوقت نفسه على صواب رأيه، أراد مرة، في إثر مرة، أن يمتحن نفسه، ويعيد قراءة أعمال شكسبير كاملة، ويجد الإحساس ذاته، والمعاناة نفسها "والآن، وقبل كتابة هذه المقالة، فإنني كعجوز بلغ الخامسة والسبعين، وإذ أرغب في امتحان ذاتي مرة ثانية، قرأت أعمال شكسبير كافة بدءاً من "الملك لير" و"هاملت" و"عطيل" وانتهاء بـ "هنري الرابع" و"طرويلس وكريسيدا" و"العاصفة" و"سمبلين" فعانيت الإحساس ذاته وبقوة أكبر، ولكن ليس الحيرة في هذه المرة إنما اليقين التام الذي لا ريب فيه، اليقين في أن مجد الكاتب العبقري العظيم الذي لا يقبل الجدل، المجد الذي يتمتع به شكسبير والذي يخضع كتاب زماننا على تقليده، ويرغم القراء والمشاهدين، بعد أن فُسدت مفاهيمهم الجمالية والأخلاقية، يرغمهم على أن يبحثوا في شكسبير عن مناقب غير موجودة. إن هذا المجد إنما هو شر عظيم، شأنه في ذلك شأن أي كذب وبهتان"(5).

إذن، بعد خمسين عاماً من الحيرة، والقلق حتى، وبعد النفور والقرف، من القراءة، ومن البحث، والتقصي، بعد خمسين عاماً، وبعد أن تجاوز الخامسة والسبعين، قرر تولستوي أن "يبق البحصة" كما يقولون عندنا ـ ويعلن رأيه المعارض الصادم المناقض لكل آراء الذين

مجدّوا شكسبير ورأوا في أعماله قمة الكمال. فكتب مقالة نقدية، بعنوان: (عن شكسبير والدراما)، وعنوان فرعي: مقالة نقدية.

***

قسّم تولستوي مقالته النقدية إلى ثمانية مقاطع ووضع لها أرقاماً باللاتينية:

VIII. VII. VI. V. IV. III. II. I

في المقطع الأول، يعرض تولستوي رأيه بشكل عام، في شكسبير، كما مرّ أعلاه، ومن ثم يقول، كي يبرهن على رأيه، إنه سيتناول أفضل مسرحياته، ألا وهي تراجيديا "الملك لير". وعلى الرغم، من أنه يدرك، أن الأكثرية الساحقة من المؤمنين بعظمة شكسبير، الذين لن يقرّوا حتى بعد الاطلاع على رأي تولستوي ـ أنه رأي عادل، وربما لن يعيروه أدنى اهتمام، على الرغم من ذلك "فإنني سأحاول ضمن إمكاناتي، أن أبين لماذا أرى شكسبير لا يستطيع أن يكون كاتباً عظيماً وعبقرياً، بل ولا حتى مؤلفاً متوسط المستوى(6).

يعرض تولستوي أراء كل من (جونسن، وغازليت، وغالام، وشيللي، وسفينبورن، وفيكتور هيغو، وبرانديس) في تراجيديا "الملك لير"، ولا يضير أن أستشهد بما قالوا، لأن تولستوي يرد عليهم جميعاً.

يقول جونسن: "إن تراجيديا لير جديرة بالتمجيد من بين مسرحيات شكسبير، وربما لا توجد مسرحية بوسعها أن تشدّ انتباهنا أو تقلق ولعنا وتثير فضولنا مثل مسرحية "الملك لير".

ويقول غازليت: "بودنا تجاوز هذه الدراما، دون أن نقول عنها شيئاً، لأن كل ما سنقوله عنها سيكون ليس ناقصاً فحسب، بل أقل بكثير من مستوى ذلك الفهم الذي كوناه عنها، إن محاولة إعطاء وصف للمسرحية ذاتها، أو للانطباعات التي تتركها في النفس هي سفاهة حقيقية، ومع ذلك، لابد لنا من أن نقول شيئاً ما عنها، وهكذا نقول بأنها أفضل أعمال شكسبير وأقربها إلى قلبه".

أما غالام فيقول: "لولا أن أصالة التخيل هي الطابع العام لجميع مسرحيات شكسبير، بحيث أن الاعتراف بواحد من أعماله على أنه أكثر أصالة، هو بمثابة إدانة لأعماله الأخرى ـ لكان بوسعنا القول بأن أكثر جوانب عبقرية شكسبير سمواً قد تجلّت أكثر ما يمكن في "الملك لير". إن هذه المسرحية تبتعد عن النموذج الصحيح للتراجيديا أكثر من "مكبث" و"عطيل" بل حتى من "هاملت" غير أن موضوعها قد بني بناء أفضل. وأنها شأن غيرها من مسرحياته، تظهر الإلهام نفسه الذي يفوق القدرة البشرية".

ويقول شيللي: "يمكن الاعتراف بـ "الملك لير" كأحسن نموذج للفن المسرحي في العالم بأسره".

ويقول سفينبورن: "توجد في أعمال شكسبير شخصية أو شخصيتان تعجز كل الكلمات عن وصفها، ومثل هذه الشخصية هي ـ كورديليا ـ إن المكان الذي تحتله مثل هذه الشخصية في نفوسنا وفي حياتنا، لا يمكن التعبير عنه، إنه المكان المخصص لها في خبايا قلوبنا لا يخترقه ضوء حياتنا اليومية ولا ضجيجها، توجد مُصَلّى في كاتدرائيات الفن الإنساني الرفيع، كما في حياتها الداخلية، غير مبنية لتكون مفتوحة أمام عيون العالم وأقداره. الحب، الموت، والذكريات الصامتة، تحفظ لنا بعض الأسماء العزيزة، هذه أعلى قمة للعبقرية إنها طبعاً معجزة الشعر وهبته العظيمة، إذ بوسعها أن تضيف إلى عداد الذكريات المحفوظة في قلوبنا أسماء أعمال شعرية جديدة".

"إن لير ـ حجة من أجل إبداع كورديليا ـ يقول فيكتور هيغو ـ الحب الأمومي للابنة إزاء الأب، موضوع عميق، وأكثر الأحاسيس سمواً، قد نقلت هكذا بصورة رائعة في الأسطورة عن تلك الرومانية التي كانت ترضع أباها من صدرها في الزنزانة. صدر فتي يغذي عجوزاً ذا لحية شيباء، ـ ليس بوسعك أن تتخيل مشهداً أكثر منه قداسة. وكورديليا هي تجسيد لمثل صدر الابنة هذا. شكسبير وحده فحسب بدأ يحلم بمثل هذه الشخصية، فوجدها، وألف مسرحيته، إنه إذ حملها في نواياه خلق مأساته، مثلما خلق الله الأرض عمداً، ليكون هناك مكان يبزغ فيه الفجر".

ويقول براندیس: "لقد قاسَ شكسبير في "الملك لير" حتى الأعماق، لجة الفظائع، ولم تعرف روحه من خلال ذلك المشهد، الهلع ولا رأسه الدوخان ولا الضعف، شيء ما شبيه بالتبجيل يستولي عليكم عند عتبة هذه المأساة ـ ينتابكم بشعور كالذي ينتابكم عند عتبة كنيسة سيكستين بتصويرات مايكل أنجلو السقيفية، ولكن الفرق فقط في أن الشعور هنا معذب أكثر، عويل الأشجار مسموع أكثر، وتناسق الجمال يختل بحدة أكثر بفعل تنافر اليأس".

لقد استشهد ليف تولستوي بآراء هؤلاء الكتاب والنقاد وما كتبوه عن مسرحية "الملك لير"، ليبرهن أنه محق في اختيار هذه المسرحية كأنموذج لأفضل مسرحيات شكسبير. يقول تولستوي: "وسأحاول قدر الإمكان، أن أعرض محتواها دون تحيز، ومن ثم سأبين لماذا لا تعد هذه المسرحية قمة في الكمال، كما عدّها العلماء النقاد، إنما هي شيء آخر تماماً" (9).

***

يلخص تولستوي في المقطع الثاني مسرحية "الملك لير". تلخيصاً وافياً شاملاً وأميناً، حتى يتسنى للقارئ الذي لم يقرأ مسرحية "الملك لير" أن يعرف مضمونها، ولما كان يتعذر هنا، أن أنقل التلخيص بكامله كما لخصه تولستوي، كونه طويلاً، فهو لخص المسرحية فصلاً فصلاً، ومشهداً مشهداً، لكني سأحاول إيجاز المضمون كي يتذكر القارئ مضمون هذه المسرحية التي قومّها كبار الكتاب في العالم، أنها قمة الكمال، فيما يرى تولستوي أنها لا تستحق ذلك.

("يعلن الملك لير بأنه وطد العزم على أنه سيتخلى عن الحكم، وينفض عن شيخوخته كل عمل وشغل وهم، ليرتاح من هموم الدولة، فهو ينوي أن يوزع المملكة على بناته الثلاث. والتي تعبّر له عن حبها أكثر، ستفوز بالنصيب الأكبر، فتعلن ابنته البكر (غونريل): بأنها تحبه حباً أعز من العين والحرية والدنيا، حباً يفوق كل تصور وحدود، حباً تعجز النفس عن وصفه، فيفرز لها الملك، حالاً، حصة كبيرة مؤشراً بذلك على الخريطة. وتعلن الابنة الثانية (ريغان) إنها تحبه أكثر من أختها، وهي مستعدة أن تعادي الأفراح، وكل شيء، وهي لن تسعد إلا في (حب سموّك العزيز) فيقتطع لها أيضاً حصة كبيرة، أما الابنة الثالثة: (كورديليا)، وهي الابنة المدللة المحبوبة، والصادقة عكس أختيها الماكرتين، فتقول: "أحبك يا صاحب الجلالة وفقاً لما يفرض علي واجبي لا أكثر ولا أقل، وأنها ستحب زوجها، وتبقى تحبه". وفي ترجمة أخرى لقول كورديليا:

إن السيد الذي تنال يدُه عهد الزواج مني، ستغنم
يده نصف حبي، ونصف همّي وواجبي:
يقيناً أنني لن أتزوج كأختي الاثنتين
لأحبّ أبي دون سواه.

عند ذلك، يخرج الملك عن طوره بعد سماع كلمات ابنته الثالثة، فيلعنها بأكثر اللعنات غرابة وفظاعة، ويعدّها مجنونة ويحرمها من الميراث. يحاول (كونت) أحد تابعي الملك، أن يدافع عن كورديليا، وأن يثبت له أنها تحبه أكثر من أختيها الماكرتين الشريرتين، لكن الملك يطرده، ويستدعي الملك خاطبي كورديليا، وهما: ملك فرنسا، ودوق برغنديا، مقترحاً عليهما واحداً بعد الآخر، أن يتزوج كورديليا دون مهر، لأنه حرمها من الميراث، فيقول الدوق حالاً وصراحة، أنه لن يتزوجها دون مهر، أما الملك الفرنسي فيرضى بالزواج منها بلا مهر. ومن ثم تتخلى الابنتان عن أبيهما، فيجن جنونه، ويسوح في البراري، عجوزاً، شقياً، مجنوناً،

إلى أن تأخذه كورديليا إليها، وبعد تطور الأحداث، تنتهي المسرحية ـ التراجيديا، بأحداث تراجيدية، فيموت الجميع").

طبعاً هذا هو المضمون الأساسي للمسرحية، لكن المسرحية بفصولها تحتوي على أحداث كثيرة.

***

1ـ ينقد تولستوي المسرحية من الفاتحة، ومن المشهد الأول، والمشهد الأول في المسرحية، يدور نقاش بين اثنين من رجال البلاط هما: كونت وغلوستير، والحديث الذي يدور بينها عن شرعية ابن غلوستير، الذي يعترف أن ابنه هو ابن زانية وغير شرعي، يعد تولستوي أن هذه البداية غير موفقة لهكذا مسرحية، وأن الحديث وضيع جداً، ومن غير اللائق أن يتفوه بهذه الكلمات وتخرج من أفواه شخصيات من الواجب عليها أن تعبر عن طباع نبيلة.

2 ـ يعد تولستوي أن لغة شكسبير هي لغة مزوقة مهزوزة، هذه اللغة يتكلم بها ملوك شكسبير كافة.

3 ـ يقول تولستوي، ليس بوسع القارئ أو المشاهد أن يصدق بأن ملكاً مهما كان عجوزاً، أو أحمق بإمكانه أن يثق بابنتيه الماكرتين الشريرتين وهو يعرفهما، لأنه عاش معهما حياته كلها، ومن أجل كلمة صدق قالتها الثالثة، يلعنها ويطردها، لذلك، يؤكد تولستوي أن القارئ أو المشاهد لن يتعاطف مع الشخصيات في هذا المشهد العجيب.

4 ـ حسب رأي تولستوي، أن الأحاديث طويلة وهي تثير في القارئ والمشاهد الحيرة الثقيلة والملل والنفور نتيجة النوادر السخيفة والمملة.

5 ـ يقول تولستوي، إن الفصل الثاني مليء بأحداث غير عادية وأحاديث غير عادية، والأهم، غير منسجمة مع وضع الشخصيات، خاصة، مشهد لقاء لير مع ابنتيه، والذي هو في رأي تولستوي، كان بوسعه أن يكون فعالاً، لولا الأقوال العجيبة والمزوقة بصورة سخيفة التي قالها لير، والتي هي بعيدة عما هو مطلوب "وكان من الممكن لتردد لير بين العزة والغضب، وبين الأمل في تنازلات ابنتيه أن يبلغ تأثيراً فعالاً، لو لم تفسدها تلك السخافات الثرثارة التي نطق بها لير، لقوله أنه كان سيطلق أم ريغان الميتة لو لم تكن ريغان مسرورة منه، ثم طلبه من الرياح الجائحة أن تضرب عظام ابنته ومن البروق الحثيثة أن تطلق لهبها المعمية في عينيها الهازئتين، وأخيراً طلبه من

الآلهة ـ كونها طاعنة في السن مثله على حد تعبيره) بأن تجعل شأنها وأن تنزل وتدافع عنه رغم ذلك"(8).

***

يتناول تولستوي في المقطع الثالث من مقالته، بعد أن عرض ولخص المسرحية، الأغراض الفنية للمسرحية قائلاً: "هكذا هي مأساة "الملك لير" الشهيرة. ومهما بدت خرقاء في العرض الذي حاولت أن يكون بعيداً عن التحيز أكثر ما يمكن، فإنني أقول بجرأة ودون تردد أنها في الأصل أكثر خرقاً. إن كل إنسان لم يقع تحت تأثير الإيحاء الزاعم بأن هذه المأساة هي قمة الكمال، يكفيه أن يقرأها حتى النهاية، إذا ما استطاع ذلك طبعاً، ليتأكد أنها ليست قمة في الكمال، بل إنها رديئة جداً، ومؤلفة دونما إتقان"(9).

يعّد تولستوي أنه لم يعد يوجد في المجتمع أناس أنقياء محايدين غير ميالين لتقديس شكسبير، وفي رأيه أن هذا من تأثير الإيحاء، "إذ قد أوحي لكل امرئ في مجتمعنا وزمننا، منذ بداية وعيه للحياة، أن شكسبير هو أنبغ شاعر ومسرحي، وأن كل مؤلفاته هي قمة الكمال"(10).

يرى تولستوي أن عيوب المسرحية تنحصر في:

- إن شخصيات "الملك لير" من الناحية الشكلية، قد وضعت في تناقض مع العالم المحيط بها، وهي تصارع ضده، إلا أن صراعها لا ينبع من السير الطبيعي للأحداث، ولا تنبع من طباع الأبطال، بل أقحم من قبل المؤلف إقحاماً تعسفياً.
- لذلك فهو عاجز أن يخلق لدى القارئ ذلك التأمل الذي يعد واحداً من أهم شروط الفن.
- ليس ثمة أية حاجة ولا حجة للملك لير بأن يتخلى عن الحكم، بهذه الطريقة.
- غير مقنع من قبل ملك، أن يصدق كلام ابنتيه الماكرتين الشريرتين، وأن لا يصدق ابنته الصغرى، مع أن الوضع المأساوي كله قد بني على هذا الأساس.
- الأحداث الثانوية ـ والحبكة الثانوية، شأنها تماماً شأن الأساس، فهي مصطنعة، وهي علاقة غلو ستير مع ولديه، (الابن الشرعي وغير الشرعي).
- موقف لير من بناته، شبيه بموقف غلو ستير من ابنه، وهذا يزيد الإحساس بأن كلا الموقفين ملفقان بصورة متعمدة.
- الأمر الملفق الآخر والمصطنع، هو عدم تعرف الملك لير على خادمه القديم (كونت) ـ لهذا، لم يتم التعاطف مع هذه العلاقة التي بدت مفتعلة.

ـ زج الأبطال في المواقف زجاً زجرياً، لذلك ليس بوسع القارئ أو المشاهد أن يتعاطف مع عذابات الأبطال.

ـ إن كل أبطال مسرحيات شكسبير، شأنهم، شأن أبطاله في مأساة "الملك لير"، يعيشون، ويفكرون، ويتحدثون، ويتصرفون دونما أي توافق مع الزمان والمكان. فعندما تجري أحداث مسرحية "الملك لير" سنة 800 قبل الميلاد، نشاهد الأبطال في ظروف لا يمكنها أن تتواجد إلا في القرون الوسطى فقط: يشارك في المأساة: الملوك، والدوقات، والجيوش، وأبناء غير شرعيين، ومرافقون، وخدم وحشم، وأطباء ومزارعون، وضباط، وجنود، وفرسان بخوذات، وواقيات للوجوه.

ـ أخطاء كثيرة، في تسلسل تواريخ الحوادث، تعج بها مسرحيات شكسبير كافة. ويؤكد تولستوي "إن اختلاف المواقف غير النابعة من سير الأحداث الطبيعي، ومن سمات الطباع، وتناقض هذه المواقف مع الزمان والمكان، يتزايد أكثر نتيجة لتلك الزخرفات السمجة التي يستخدمها شكسبير دائماً في الأماكن التي ينبغي لها أن تبدو مأساوية على نحو خاص" ويتابع قوله: "إن العاصفة غير الطبيعية التي يجوب لير خلالها في الفلاة، أو النباتات التي يضعها على رأسه لسبب ما، مثلما تفعل روفيليا في "هاملت" أو ثياب إدغار ودخوله فارساً متنكراً، أو أحاديث المهرج، كل هذه المؤثرات لا تقوي الانطباعات، بل تخلق مفعولاً معاكساً، ـ كل مآسي شكسبير ـ يحس المرء بحاجة إلى الضحك بدلاً من الخوف والرأفة"(11).

***

يتابع تولستوي في المقطع الرابع تشريحه لمسرحيات شكسبير، منطلقاً من أن شخصيات شكسبير قد وضعت في مواقف مأساوية مستحيلة، لأنها مواقف غير نابعة من سير الأحداث، وغير خاصة بالزمان والمكان، وفوق ذلك، تتصرف ليس وفق طبيعتها، إنما حسب رغبة الكاتب تماماً.

ويرى تولستوي، أن من أهم عيوب مسرحيات شكسبير ـ (غياب الوسيلة) ـ ويعدها الوسيلة الهامة، لا بل والوحيدة في تصوير الشخصيات، الوسيلة الهامة، في نظر تولستوي هي "اللغة": "وأعني بذلك، أن كل شخصية ينبغي عليها أن تتحدث باللغة الخاصة بطبعها، أما لدى شكسبير فلا وجود لذلك، إن شخصياته كافة تتحدث ليس بلغتها، إنما دائماً باللغة الشكسبيرية ذاتها، المزوقة غير الطبيعية والتي يصعب لا على الأبطال المصورين فحسب، بل وعلى أي كائن حي آخر التحدث بها"(12).

ويضرب تولستوي مثالاً عن أقوال لير حول طلاق زوجته، أو قوله

"ازفري يا رياح، وشققي خديك! ثوري واعصفي!...

أو ما قاله المرافق حين يصور العاصفة

"يصارع العناصر المحتدمة،

يأمر الريح بقذف الأرض على البحر

أو يرفع العباب ليطمي على البر بموجة".

أو ما قاله أدغار:

"لكن النفس ما أكثر ما تتخطى من عذاب

حين تلقى في الشجن أتراباً حزانى معها

ما أخف آلامي عبئاً إذ أرى

أن الذي يبهظ كاهلي ينحني له ظهر الملك!

ومن وجهة نظر تولستوي، أن كل الشخصيات تتحدث هكذا، وبهذه اللغة، وهذه الشاعرية، وهذا ما لا طاقة لأي كائن حي أن يتحدثه، وفوق ذلك، فإن الشخصيات جميعاً سليطة اللسان..

ومن العيوب التي يراها تولستوي، أن العشاق الذين يستعدون للموت، والذين يتبارزون، ويحتضرون، كلهم يتحدثون أحاديث طويلة جداً حول أشياء بعيدة، ولا علاقة لها بالموضوع، أو الموقف الذي هم فيه.

مثلاً: إن الملك لير يهذي مثلما يهذي المتصنع إدغار، مثلما يتحدث ويهذي المهرج. يقول تولستوي في هذا السياق: "بإمكانك أن تضع حديث شخصية ما في فم شخصية أخرى، ولن يكون بوسعك، أن تعرف استناداً إلى طبيعة الحديث، من هو المتكلم"(13).

ومن العيوب أيضاً، يرى تولستوي، أن شكسبير يتكلم دائماً بلسان الملوك بلغة جوفاء فارغة، ويرى أن هذا ينطبق على لغة النساء الرومانسية ـ المزيفة، التي تتكلم بها النساء اللواتي ينبغي أن يكن شاعرات، مثل يوليا، ديدمونة، كورديليا، وأموجيتا ومارينا" بهذه اللغة ذاتها يتحدث شكسبير باسم الشخصيات الشريرة مثل: ريتشارد، أدمون، ياغو، ومكبث، وكل هذه الأحاديث يعدها تولستوي أحاديث متشابهة، بما فيها أحاديث المجانين المليئة بألفاظ نابية وفظيعة، كذلك هو الحال، بالنسبة لأحاديث المهرجين مع نوادرهم غير المسلية.

بعد ذلك يصل تولستوي إلى نتيجة مفادها: "لهذا، فإن لغة الشخصيات الحية، تلك اللغة التي تعد أهم وسيلة من وسائل تصوير الطباع في المآسي، غير متوفرة لدى شكسبير. أما إذا تحدثت الشخصيات بكل ما يخطر على بالها، وكيفما شاءت، وباللغة ذاتها، مثلما يحدث الأمر عند شكسبير، فحتى الحركات الإيمائية تفقد هنا مفعولها، ولذلك، فإن أعمال شكسبير تفتقر إلى تصوير الطباع. وذلك على الرغم من كل تأكيدات مداحيه العميان"(14).

***

أما الشخصيات المتماسكة، والتي تتميز بطباع درامية، لا يعود الفضل في تصويرها إلى شكسبير، بل يعود الفضل للأعمال الفنية التي اقتبسها منها، يقول تولستوي: "إن الكمال الذي أنجزه شكسبير في تصوير الطباع يتم التأكيد عليه، غالباً على أساس شخصيات مثل: لير، كورديليا، وعطيل، وديدمونة وفالستاف وهاملت. غير أن هذه الطباع كلها مثل غيرها لا تنتمي إلى شكسبير، فهو قد أخذها من المسرحيات القديمة والمدونات والأقاصيص، ولم يقوّ شكسبير هذه الطباع بل أضعف القسم الأكبر منها وأفسدها"(15).

يقارن تولستوي بين مسرحية (الملك لير) لشكسبير، وبين مأساة قديمة (King Leir)[1] لمؤلف مجهول.

ففي المأساة القديمة التي اقتبسها شكسبير، يرى تولستوي أنها أفضل من مسرحيته، لأنه شوّه شخصية لير، وكذلك شخصية كورديليا، فالملك لير، مثلاً، لم يترك السلطة لأنه لم يفكر بعد أن ماتت زوجته وترمل إلا بإنقاذ روحه. وأما سؤاله لبناته عن حبهن له، فكان ذلك حيلة منه أخترعها، كي تبقى ابنته الصغرى المحبوبة كورديليا معه في جزيرته. ابنتاه الأولى والثانية مخطوبتان، أما الصغرى فلا ترغب بالزواج دون حب، ولهذا، ترفض أي خاطب يعرضه أبوها عليها، ولذلك فهو يخش أن تتركه إذا ما تزوجت ملكاً ما بعيداً عنه.

هذه الحيلة التي ابتدعها لير، كما يقول لأحد حاشيته (بيريلوس) و(كونت عند شكسبير) فعندما ستقول كورديليا بأنها تحبه أكثر من الجميع أو مثل أختيها، سيطلب حينذاك بأن تبرهن له عن حبها وذلك بالزواج من الأمير الذي سيقدمه لها من جزيرته.

ومن هنا يرى تولستوي، أن هذا الدافع القوي المقنع في المأساة القديمة، لا يوجد عند شكسبير في مسرحيته، كذلك، عندما يسأل لير ابنته الصغرى في المأساة القديمة، فإن

---

[1] (king leir) كما وردت في النص الروسي ـ والترجمة العربية

ـ ـ بينما تكتب في النص الإنكليزي لشكسبير (king laer).

كورديليا، تجيب ببساطة بأن الكلمات عاجزة عن التعبير عن حبها وأنها تأمل أن تبرهن أفعالها على ذلك، وجوابها، عند شكسبير عكس ذلك، إذ قالت: لن تمنح حبها كله لأبيها، إنما ستحب زوجها، "ولهذا، يقول تولستوي - فإننا نجد في المأساة القديمة مالا نجد تفسيراً لغضب لير الذي سبّب الغبن في القسمة. لقد تكدر لير من فشل حيلته"(16).

كذلك يرى تولستوي، أن شخصية كورديليا في المأساة القديمة، شخصية صريحة، جذّابة، صادقة، رقيقة ومتفانية، بينما عند شكسبير فهي عديمة الشخصية.

ويتابع تولستوي مقارنته بين شخصية كورديليا في المأساة القديمة التي اقتبسها شكسبير وبين كورديليا الشكبيرية، ففي المأساة القديمة، تجلس كوروبليا حزينة مفجوعة بحرمانها من حب أبيها، وليس من حسرتها على فقدانها الميراث، وعندما تعزم على كسب رزقها من عملها، يدخل ملك (الغال) ــ فرنسا حالياًــ وقد تنكّر في زي جوّال، فيسأل كورديليا عن سبب حزنها، فتحكي له عن فاجعتها، فيطلب الملك المتنكر في زي جوال يدها كي تكون زوجة لملك الغال، فتقول له كورديليا أنها لن تتزوج إلا من تحبه، عندها، يقدم الجوّال لها يده وقلبه، فتعترف كورديليا أنها أحبته رغم الفقر والحرمان، كل ذلك، قبل أن يكشف لها الجوّال، أنه هو ملك فرنسا. فتوافق كورديليا، وتتزوجه، وهذا عكس ما حصل في مسرحية شكسبير ((يعرض لير عند شكسبير، على الخاطبين أن يتزوجا كوديليا دون شروط، دون مهر، فيرفض أحدهما بفظاظة، في حين يوافق الثاني لأسباب غير واضحة))(17).

مشهد آخر أفسده شكسبير، في رأي تولستوي، ففي المأساة القديمة، عندما يدخل (بيريلوس) كُونت عند شكسبير إلى البلاط، ليدافع عن كورديليا، ثم طرده لير، يدخل الرجل ليس متنكراً إنما خادماً أميناً يأبى أن يترك ملكه في وقت الشدّة ويقنعه بحبه له..

في المأساة القديمة، ليس ثمة عواصف، ولا تشرّد في الفلاة، ولا نتف الشعر الأبيض، في المأساة القديمة، عجوز أنهكته الفاجعة. في المأساة القديمة، يذهب لير مع بيريلوس (كونت) إلى ابنته كورديليا، بعدما طردته ابنتاه، وبدلاً من أن يشرّد في العواصف، وجريه في الفلاة، في المأساة القديمة، تصل به الحاجة إلى بيع ملابسه ليدفع ثمن الإبحار، ثم يقترب من بيت كورديليا وهو في ثياب الصيادين، وقد أعياه البرد والجوع.

يقول تولستوي: "بدلاً من كل الهذيان غير الطبيعي للملك لير والمهرج وادغار عند شكسبير، نشاهد في المأساة القديمة مشهداً عادياً للقاء فتاة بأبيها، إن كورديليا، على الرغم من سعادتها، كانت تحنّ دائماً إلى أبيها، كانت ترجو الله أن يغفر لاختيها اللتين أساءتا إليه كثيراً. إنها تستقبل أباها الذي وصل إلى أقصى درجات العوز والفاقة، وترغب في

أن تكشف له عن نفسها في الحال، غير أن زوجها ينصحها بألا تفعل كي لا تصدم العجوز خائر القوى، فتوافق كورديليا، ثم تأخذه إلى بيتها وتهتم به دون أن يعرفها هو.

ينتعش لير شيئاً فشيئاً، ثم تسأله ابنته من هو وكيف عاش سابقاً فيقول لير:

((لو حكيت القصة من أولها، لبكي حتى مَنْ قُدَّ قلبه من حجر. أما أنت يا مسكينة فطيّبة، إذ تبكين قبل أن أبدأ.

عندها تجيبه كورديليا:

لا، تحدّث بحق الله، وحينما تنتهي من حكايتك سأقول لك لماذا بدأت البكاء قبل سماع ما ستقوله)).

فيحكي لير كل ما عاناه من ابنتيه البكر والوسطى.. وهو لا يريد اللجوء إلى من ستكون محقّة لو حكمت عليه بالموت.

"أما إذا استقبلتني ابنتي الصغرى بمودّة، فسيكون ذلك من مشيئتها هي، ولا فضل لي في ذلك".

فتقول كورديليا:

((أواه، إنني، على ما يبدو أعلم بأن ابنتك ستستقبلك بمودة)).

فيقول لير:

كيف عرفتِ هذا، دون أن تعرفي ابنتي؟، فتجيبه كورديليا:

((أعرف، لأنه في مكان ما بعيد من هنا، كان لي أب عاملني بسوء، مثلما عاملت ابنتك، وعلى الرغم من ذلك، إذا ما شاهدت رأسه الأشيب فقط، فسأركع أمامه ثم أسير زحفاً للقائه))

فيقول لير: **"كلا، هذا مستحيل، إذ لا يوجد في الكون أبناء أقسى من بناتي".**

فتقول كورديليا: **"لا تشجب الجميع على ذنوب البعض منهم، ثم تركع، وتقول: انظر إليّ فأنا ابنتك المحبوبة".**

عندها يتعرف عليها الملك لير فيقول: **"ليس أنت، إنما عليّ أن أركع طالباً الغفران منك على كل ما أذنبت به تجاهك".**

هذا المشهد، مشهد لقاء الملك لير بابنته الصغرى، في المسرحية ـ المأساة القديمة (King Leir)، أُعجب به تولستوي جداً، فيتساءل: "فهل ثمة في مأساة شكسبير مثل هذا المشهد البديع؟

ومهما بدا هذا الرأي عجيباً بالنسبة إلى محبي شكسبير، تظل المأساة القديمة، دون أي مقارنة، أفضل من جميع النواحي من تعديل شكسبير لها".

المأساة القديمة أفضل في رأي تولستوي، لأنها لا تحتوي على تلك الشخصيات الزائدة، والتي تلهي انتباه المشاهد، وتشتت تفكيره، مثل الشرير ادموند، وغلوستر وادغار، وهي أفضل لأنها خالية من المؤثرات المزيفة تماماً مثل هروب لير وتجواله في الفلاة يقول تولستوي. وهي أفضل، لأنه لا يوجد فيها نقاشات مع البهلول والمهرج وكل الأشياء التي لا تطاق، ويضيف تولستوي، أفضل لأنه لا يوجد فيها: التنكر، وعدم تعرف بعضهم إلى البعض الآخر" كذلك الموت بالجملة، والأهم، في رأي تولستوي، أن المأساة القديمة أفضل لأنها تحوي شخصية لير البسيطة الطبيعية والمؤثرة القادرة على جعل المشاهد أن يتعاطف معه. كذلك، يرى تولستوي، أن شخصية كورديليا في المأساة القديمة هي أعمق، أروع، وهذه تفتقدها مسرحية شكسبير، ويقول: يكفي مقارنة مشهد لقاء لير بكورديليا، ثم قتلها غير الضروري، بينما رأينا وقرأنا مشهداً فاتناً في المأساة القديمة، والذي لا مثيل له، في أي مسرحية ومأساة من مآسي شكسبير..

ويصل تولستوي إلى النتيجة التالية: "كما أن المأساة القديمة تنتهي كذلك نهاية أكثر طبيعية مما هي لدى شكسبير، وانسجاماً مع متطلبات المشاهد الأخلاقية، تنتهي تحديداً بانتصار الملك الفرنسي (زوج كورديليا) على زوجي الأختين ولا تموت كورديليا إنما تعيد لير إلى وضعه السابق.

أهكذا هو الأمر في مأساة شكسبير التي ناقشناها، والتي اقتبسها من مأساة (King Leir)؟ "يتساءل تولستوي"(18).

***

يستطرد تولستوي في الحديث عن مسرحيات شكسبير، ويتناول مأساة "عطيل" قائلاً: "الأمر ذاته يتكرر مع مأساة (عطيل) المأخوذة من حكاية إيطالية" ويُعدُّ أن "أبطال شكسبير كافة مقتبسين جميعاً من مؤلفات قديمة. إن شكسبير إذ يستعين بالشخصيات التي وُجدت في المآسي القديمة. وكذلك في الأقاصيص والأسفار وفي سيرة حياة بلوتارك، لا يجعلها أكثر صدقاً وجلاءً، كما يقول مداحّوه، إنما بالعكس، يضعفها دائماً وفي الغالب يسحقها كلية"(19).

يرى تولستوي أن مسرحية (عطيل) على الرغم من أنها تخلو من الحشو واللغو الطنان، فإن شخصيات المسرحية مثل عطيل، وياغو، وكاسيو، واميلياس هي أقل طبيعية وحيوية مما هي عليه في الحكاية الإيطالية التي اقتبس منها شكسبير مأساة (عطيل). فعطيل، مثلاً عند شكسبير يعاني من مرض الصرع الذي تأتيه نوباته على المسرح، ثم عند شكسبير يسبق قتل ويدمونه قسم عجيب، يؤديه راكعاً، بالإضافة إلى أن عطيل عند شكسبير (زنجي) وليس (مغربياً): "ونرى ذلك كله عند شكسبير منمقاً مصطنعاً إلى أقصى درجة مما يخل بتكامل الشخصية، ولا أثر لذلك في الحكاية القديمة"(20).

يبين تولستوي، أنه في الحكاية القديمة التي اقتبس منها شكسبير (عطيل) دوافع الغيرة، غيرة (عطيل) أكثر قناعة، من مسرحية شكبير لأن المصادفة تلعب دورها في الحكاية القديمة، عندما جاء كاسيو ليسلّم المنديل إلى ديدمونه فيراه عطيل وهو يقترب من مدخل البيت الخلفي، فيفر هارباً من عطيل، هروب كاسيو، في الحكاية القديمة، تجعل عطيل على يقين من ريبته وشكه ويمكّن غيرته، بينما عند شكسبير، الغيرة مبنية على مكائد ياغو الموفقة دائماً، وأحاديثه الماكرة التي يثق بها عطيل ثقة عمياء.(21).

أما الشيء الذي هو غير ممكن، وغير معقول، من وجهة نظر تولستوي، هو حديث عطيل (المونولوج الطويل) بجانب ديدمونة النائمة، "حيث يقول أنه يتمنى أن تكون ديدمونة وهي مقتولة كما كانت حية، وأنه سيحبها حتى وهي ميتة، أنه الآن يرغب أن يملأ صدره من أريجها وما شابه"...

كما ويستغرب تولستوي من تصرف عطيل عند شكسبير "إنه لمن الصعب على من استعد لقتل كائن عزيز على قلبه أن يقول مثل هذه العبارات، ثم يعجز أكثر بعد القتل أن يقول بأن على القمر أن يخسف وعلى الشمس أن تكسف وعلى الأرض أن تتشقق، وليس بوسع الزنجي أياً كان أن يتوجه إلى الشياطين داعياً إياها أن تحرقه في الكبريت أو ما شابه ذلك"(22).

ومن ثم يقارن تولستوي مسرحية (عطيل) لشكسبير مع الحكاية الإيطالية القديمة التي اقتبسها شكسبير، فيقول، ومهما كان انتحار عطيل غير الموجود في الحكاية القديمة مؤثراً، فإنه يفسد نهائياً التصور حول الشخصية الواضحة. وإذا كان عطيل يعاني فعلاً من الفاجعة والندم، وهو بعد أن نوى أن يقتل نفسه، لا يستطيع والحال هذه أن يتفوه بعبارات عن خدماته، وعن اللآلئ، وعن الدموع التي يسكبها مثلما ينسكب الصمغ من أشجار واحات الجزيرة العربية"(23). ولكن وعلى الرغم، من كل التغيير والتبديل الذي أجراه شكسبير

على شخصية عطيل مقارنة مع شخصيته المقتبسة من الحكاية القديمة، فشخصية عطيل تبقى (شخصية). أما الشخصيات الأخرى، فقد أفسدها شكسبير جميعاً))(24).

وهكذا يمضي تولستوي في الحديث عن أبطال مسرحيات شكسبير ومنهم (فالستاف)، ويُعد تولستوي أن هذه الشخصية طبيعية جداً ومميزة جداً من بين الشخصيات التي تناولها شكسبير وجسّدها وصوّرها وهي الشخصية الوحيدة تقريباً من بين شخصيات شكسبير المميزة لسبب بسيط هو أن هذه الشخصية تتحدث بلغتها؛ باللغة الخاصة بطبعها، لكن فالستاف نفسه أو شخصيته قد أخذها شكسبير من عمل قديم لكاتب مجهول. لكن غيّر شكسبير اسمه الذي كان أولدكيستل، وهو شخص معروف، وكان صديقاً لأحد الدوقة.

أُتهم أولد كيستل بارتداده عن العقيدة، فأنقذه صاحبه الدوق.

أما في المرة الثانية فقد أُدين، وحوكم وحُرق، وذلك لعدم موافقة عقائده الدينية مع الكاثوليكية، عن هذا الرجل ومصيره، كُتبت ملهاة أو مأساة من قبل مؤلف مجهول" حول ذلك، يقول تولستوي: "حيث تجرّأ الكاتب وأظهر ذلك الشهيد من أجل عقيدته بمظهر إنسان تافه، وصديق الدوق، ومن هذه الملهاة ذاتها استقى شكسبير لا شخصية فالستاف فحسب، بل والموقف الهازئ منها أيضاً"(25).

لكن أُرغم فيما بعد شكسبير على تغيير اسم أولدكيستل إلى فالستاف، بعدما سادت البروتستانتية في عهد إليزابيت، فما عاد من اللائق الاستهزاء من شخصية شهيد استشهد من أجل الصراع مع الكاثوليكية. بالإضافة إلى أن أقرباء أولدكيستل استنكروا ذلك. لكن فالستاف، يقول تولستوي "هو أيضاً شخصية تاريخية اشتهرت بهروبها من أرض المعركة في ضواحي أزينكور؛ وللأسف فإن فنية هذا الطبع تختل، بسبب أن هذه الشخصية مقرفة إلى درجة يصعب عليك أن تقاسم المؤلف شعوره بالفكاهة المرحلة تجاهها، هذا بالنسبة إلى فالستاف"(26).

ولم تسلم مسرحية "هاملت" الشهيرة، وذائعة الصيت جداً من نقد تولستوي، والتي يُعدها تولستوي أنها غير موفقة بالنسبة لتجسيد الشخصية وطبعها، لاسيما، شخصية (هاملت) ذاته. هذه المسرحية أيضاً اقتبسها شكسبير من حكاية قديمة أو أسطورة، تحكي عن الدهاء الذي استخدمه هاملت، بعد أن صار ملكاً على الدانمرك. من أجل أن ينتقم لموت أبيه (هوروائدل) الذي قتل على يد أخيه فينغون، ثم تسرد الحكاية القديمة كل الأحوال والظروف التي أحاطت بالقصة المذكورة. على أساس تلك الحكاية القديمة.

كتب شكسبير موضوع مأساته. والتي هي في رأي تولستوي أنه أقحم أفكاره (كما يفعل دائماً) في رأس بطله الرئيسي، هذه الأفكار ليست في مكانها الصحيح، إلا أن شكسبير يراها جيدة وجديرة بالانتباه، فيرغم بطله أن يفكر: حول فناء الحياة (حفار القبور) وحول الموت، (أكون أم لا أكون) فشكسبير في رأي تولستوي، أنه لا يهتم للظروف والأحوال والمواقف التي تقال فيها تلك الأفكار، تلك الأحاديث: "فمن الطبيعي ـ يقول تولستوي ـ إدراك أن الشخصية التي تتفوه بكل هذه الأفكار والأحاديث تصبح بمثابة فونوغراف لشكسبير ذاته، وتتجرد من الخاصيات كافة، ويزول بالتالي التوافق بين تصرفاتها وأحاديثها".(27)

لقد كتب عن (هاملت) مجلدات إثر مجلدات، كتبها العلماء النقاد كلها تشيد بشخصية هاملت، تشكل هذه المجلدات مكتبات هائلة، على حد تعبير تولستوي، وقد وجدوا في هاملت (لغزاً لا يفسّر)، إلا أنهم تعبوا وانهمكوا في الشرح والتفسير (لطبع هاملت) الذي لا طبع له. يقول تولستوي، إن شخصية هاملت مفهومة في الحكاية القديمة: (فهو مستاء مما فعله عمه وأمه، لذلك يريد الانتقام منهما، لكنه يخاف أن يقتله عمه كما قتل أباه، ولذلك يدعّي الجنون ليتمكن من الانتظار ومراقبة ما يدور في القصر. أما عمه وأمه إذ يخافان منه يسعيان إلى استقصاء أخباره للتأكد مما إذا كان يدّعي الجنون، أم هو كذلك حقاً ويرسلان له الفتاة التي يحبها. فيظل هاملت ثابتاً إلى أن يلتقي بأمه على حده، فيقتل رجل البلاط الذي كان يتنصت عليهما، ويفضح والدته، ومن ثم يعود من إنكلترا وينتقم من أعدائه ويحرقهم جميعاً)(28). كما ويرى تولستوي (كالعادة)، أن الحكاية القديمة، التي اقتبس عنها شكسبير مسرحية (هاملت) أهم بكثير مما جاء به في مسرحية هاملت، لأنه وفق مفهوم تولستوي، أن شكسبير أقحم الأحاديث التي يتكلم بها هاملت إقحاماً لا لزوم له، وقد أجبره على القيام بأعمال يحتاجها المؤلف نفسه، من أجل خلق مشاهد مؤثّرة، وبذلك يكون شكسبير قد هدم شخصية هاملت وطبعه الموجودة في الحكاية القديمة، يقول حول هذه النقطة بالذات: ((إن هاملت يفعل على امتداد الدراما كلها، ليس ما يمكن أن يريده، إنما ما يريده المؤلف ويحتاجه: فنراه مرتعباً من طيف والده تارةً، ومازحاً مع الطيف، واصفاً إياه بالخلد تارةً أخرى.. يحب أوفيليا حيناً، ويغيظها حينا آخر"(29). وهذا في رأي تولستوي أنه لا يوجد مبرر أو تفسير لتصرفات هاملت وأقواله، وهذا يؤكد أنه ليس هناك أي إمكانية أن تنسب إليه طبعاً أياً كان نوعه ـ يقول تولستوي.

وهنا، لابد من القول، كما بالغ العلماء النقاد في تقديس شكسبير وتعظيمه، جنح تولستوي إلى المبالغة في نفي الميزات الفنية لشخصيات شكسبير وأبطاله، وفوق ذلك كله

يقـول تولسـتوي، إذا كانـت تنسـب إلى شكسـبير مهـارة عظيمـة، فمـرّد ذلـك لأداء الممـثلين الجيدين، التي خلقت شعور التعاطف مع الشخصيات ولو لفترة قصيرة.

يعترف تولستوي، أن شكسبير ذاته ممثل، وإنسان ذكي، وأنه استطاع بوساطة الهتافات والإيماءات وتكرار الكلمات أن يعبّر عن الحالات النفسية، وتغيير الأحاسيس التي تتم لدى الشخصيات، وليس بواسطة الأحاديث، والحوارات. ((ولكن مهما كان التعبير عن حركة الإحساس قوياً في مشهد واحد، فإن مشهداً واحداً يعجز أن يمنح الطبع للشخصية، عندما تبدأ الشخصية، بعد هتاف صحيح أو إيماءة، تبدأ الحديث مطولاً ليس بلسانها، إنما بإكراه من المؤلف، أحاديث غير لائقة أبداً وغير منسجمة مع طبعها))(30).

***

يسـتهل تولسـتوي المقطـع الخـامس مـن مقالتـه النقديـة، بسـؤال: ((ومـاذا بالنسـبة إلى الأحاديث الجدية والأقوال المأثورة التي قالتها شخصيات شكسبير؟ يسأل مداحّو شكسبير. مونولوغ لير عن العقاب، كلام كونت عن التزلف، حديث ادغار عن حياته الماضية، أقوال غولستير عـن تقلبـات الـدهر، ثـم أحاديـث هاملـت وانطـوني وغيرهمـا، الشـهيرة في المآسـي الأخرى؟)).

ويجيب تولستوي: ((أما أنا فأجيب، بأنه يمكن تثمين الأفكار والأقوال المأثورة في النتاج النثري، والبحث العلمي في مجامع الحكم والأمثال، ولكن ليس في النتاج الدرامي الفني، الذي يكمن هدفه في إثارة التعاطف مع ما يُعرض))(31). فمن وجهة نظر تولستوي، مهما كانت أحاديث شكسبير وأقواله المأثورة قد احتوت على أفكار عميقة وهي لا تحتويها لا يمكن أن تكون مثالاً على جودة العمل الفني الشعري. لأن هذه الأقوال التي قيلت في ظروف غير خاصة تُفسد العمل الفني.

يوضح تولستوي هذه النقطة قائلاً: ((ينبغي على العمل الفني الشعري، وخاصة الدراما أن يثير التخيل لدى القارئ أو المشاهد، ليحسَّ بما يحس به البطل وليعاني مما يعانيه من أجل ذلك، وبالقدر الذي ينبغي فيه على المسرحي أن يعرف ما هي بالتحديد الأشياء التي يمكنه إرغام بطله عليها، عليه بالقدر ذاته، معرفة مالا يمكنه إرغامهم عليه، وذلك حرصاً على سلامة مخيلة القارئ أو المشاهد))(32).

يركز تولستوي في نقده هذا، على العيوب والنواقص في مسرحيات شكسبير، فهو يرى أن الأقوال والحوارات والأحاديث مهما كانت بليغة وعميقة، فإنها تهدم العمل الدرامي، ما دامت هي زائدة، لأنه في رأيه أن أهم شرط من شروط العمل الفني ـ الدرامي هو التخييل الذي

بواسطته يشعر القارئ أو المشاهد بمشاعر الشخصيات. يقول: ((إن أبطال شكسبير يفعلون ويقولـون دائمـاً، لا الأشـياء الغريبـة عـنهم فحسـب، بـل والأشـياء غـير اللازمـة لأي شـيء أيضاً))(33)؟

يعارض تولستوي رأي الناقد (غير فينيوس) المعجب جداً بشكسبير، والذي كتب عن شكسبير، وبالغ في مدحه، وأن شكسبير كان يمتلك الحس الجمالي، إلا أن تولستوي لم يأخذ برأي (غير فينوس) لدرجة أنه يجرّده من الحس الجمالي قائلاً عن (غير فينوس) أنه مجرد من ذلك الحس، فمن وجهة نظر تولستوي، أن كل شيء مبالغ به لدى شكسبير: الأفعال مبالغ بها، نتائجها مبالغ بها، أقوال الأبطال مبالغ بها، ولهذا كله يصاب العمل الفني عنده بالخلل، ومن ثم يصل إلى نتيجة، كان قد نوّه عنها سابقاً، ولكنه يعود فيؤكد: ((بغض النظر عما قالوه ويقولونه عن شكسبير، ومهما افتتنوا بأعماله، ومهما نسبوا إليها من فضائل، فالذي لا ريب فيه هو أن شكسبير لم يكن فناناً، وأن أعماله ليست أعمالاً فنية، دون امتلاك الشعور بما هو مسموح، ما كان ولن يكون الفنان، مثلما لا يكون الموسيقي دون امتلاك الشعور بالإيقاع)).(34)

***

ولما كان الشاعر أو الكاتب، أو الفنان ابن بيئة وعصره، فقد يخطر بالبال القول إن شكسبير هو ابن عصره. والأسلوب الذي كتب فيه أشعاره ومسرحياته يعود إلى القرن السادس عشر، بينما تولستوي يحاكمه من منطق القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، عندما ازدهرت الواقعية، وتطور علم الجمال والنقد، بالإضافة إلى ما قدّمه الأدب الروسي العظيم في القرن التاسع، الذي اهتم (بالشخصية، والطباع) وتطورهما؛ تبين أن تولستوي لم ينس هذا، والجواب جاهز لديه: ((ولكن يجب ألا ننسى الزمن الذي كتب فيه شكسبير أعماله ـ يقول مداحوه ـ لقد كان زمن القيم الفظة والقاسية، زمن "الأنانية"، الذي كان دارجاً حينذاك، أي زمن وسائل التعبير الاصطناعية، زمن أشكال الحياة الغريبة عنا. ولهذا ينبغي، من أجل الحكم على شكسبير، أخذ الزمن الذي كتب فيه بعين الاعتبار. فلدى هوميروس أيضاً، كما لدى شكسبير، ثمة العديد من الأشياء الغريبة عنا، غير أن ذلك، لا يمنعنا من تثمين جمالية هوميروس)). ويجيب تولستوي قائلاً: ((ولكن لدى مقارنة شكسبير مع هوميروس، مثلما يفعل (غير فينوس)، يظهر ذلك البون الشاسع بين الشعر الحقيقي والشعر المزيف. وعلى الرغم من قدم هوميروس بالنسبة إلينا، فإننا ننتقل دون أدنى جهد إلى تلك الحياة التي يصوّرها غريبة عنا، يثق بما يقوله، ويقول بجدية ما يقوله، ولأنه لا

يبالغ أبداً، ولأن الإحساس بالمسموح لا يفارقه، ولذلك نرى، حتى إذا تجاهلنا تلك الشخصيات الحية الرائعة الجلية مثل آخيل، وهيكتور وبرييام، وأوديسة، تلك المشاهد الرقيقة المؤثرة جداً لوداع هيكتور وبعثة برييام، وعودة أوديسة، وغيرها، نرى "الإلياذة" كلها، وخاصة "الأوديسة" طبيعية جداً وقريبة منا جداً، كما لو أننا نعيش وسط الآلهة والأبطال ولكن الأمر ليس كذلك لدى شكسبير"(35). يرفض تولستوي مقولة (غير فينوس) جملة وتفصيلاً. ويُعّد ما كتبه شكسبير مبالغة ومغالاة: مبالغة بالأحداث، مبالغة بالأحاسيس، مبالغة بالتعبير، وبالإضافة إلى ذلك يقول: ((إن الأعمال التي نسميها أعمال هوميروس ـ هي أعمال فنيّة، شاعرية، أصيلة، عاشها الفنان والفنانون، أما أعمال شكسبير فهي مقتبسة من الناحية الشكلية، إنها قطع أُلصقت بعضها ببعض بصورة اصطناعية فسيفسائية ملفقة لوجوب التأليف، ولاشيء يجمعها مع الفن ولا مع الشعر))(36).

***

لم يرق لتولستوي مقارنة هوميروس شاعر الأغريق الأكبر بشكسبير، فيتابع في المقطع السادس من مقالته الرّد على الناقد (غير فينوس) الذي يصنفه تولستوي من مدّاحي شكسبير، الذي يقول: بأنه إضافة إلى أهمية شكسبير في حقل الشعر الدرامي، فهو حسب رأيه (كما هوميروس في حقل الشعر الملحمي، كونه واحداً من أندر خبراء الروح البشرية، قد أظهر بأنه معلم أكبر نفوذ أخلاقي لا يناقش، وأكثر الزعماء اصطفاء في العالم وفي الحياة)(37).

وهنا، يكمن التناقض الحاد بين تولستوي وبين (غير فينوس)، في فهمهما أولاً لأعمال شكسبير، وثانياً في تقويم كل منهما لهذه الأعمال. (غير فينوس) يرفعها إلى السماء وتولستوي ينزلها إلى قاع القاع. ويتابع تولستوي تفنيده لآراء (غير فينوس) التي يستنتج منها تولستوي، أن شكسبير يفضل الموت والقتل من أجل حب الرفعة على العفو والحكمة، وأن البشرية لا تحتاج إلى القيم والمُثل، إنما تحتاج إلى العقل السليم ومبدأ خير الأمور أوسطها، وأن شكسبير الذي تعمّق بالاعتدال الحكيم إلى درجة، وفق كلام (غير فينوس) يسمح لنفسه بأن ينفي حتى التعاليم المسيحية التي تفترض المتطلبات المبالغ بها للطبيعة الإنسانية، وأنه يعلم الوسط الذهبي بين الحقد الوثني على الأعداء، والحب المسيحي إزاءهم. إلى أن يقول (غير فينوس) مفسّراً نظرية شكسبير: "بأن شكسبير لم يكتب لطبقات لا تصلح لها سوى قواعد وقوانين دينية محدّدة (أي لـ 99.9٪ من الناس)، إنما كتب من أجل المثقفين الذين لقّنوا

أنفسهم سلوكاً حياتياً سليماً، ومزاجاً بحيث يتحد الضمير والعقل والإرادة تحت ظله في كل واحد.

يستشهد تولستوي بأقوال (غير فينوس): أما من أجل الأخذ بالعقيدة كلها، فلابد من إدراك أن عقيدة شكسبير تقضي أنه من الغباء بالنسبة إلى الفرد بل من الخطر عليه، أن ينتفض ضد حدود الأنظمة الدينية والحكومية الثابتة، ويستطرد (غير فينوس) قائلاً: "من الفظاعة بمكان بالنسبة إلى شكسبير، أن يناضل فرد متحرر، مستقل بمعنويات قوية، ضد أي قانون من قوانين السياسة أو الدين، ويتجاوز اتحاد الدين والدولة الذي يحمي المجتمع منذ آلاف السنين، لأنه ليس هناك هدف لحكمة الناس العملية، من وجهة نظر شكسبير، أسمى أكثر ما يمكن من الطبيعية والحرية للمجتمع، ولذلك بالذات ينبغي الحفاظ بثبات وقدسية على قوانين المجتمع واحترام النظام السائد)).. الملكية، العائلة، الدولة هي أشياء مقدسة. أما السعي إلى الاعتراف بمساواة الناس ــ فجنون. تحقيق المساواة سيقود البشرية إلى أكبر كارثة(38).

لا يعلق تولستوي على هذا الكلام، بل يكتفي بالقول: (هذه هي وجهة نظر شكسبير حسب تفسير واحد من مداحّيه وأكبر المختصين بأعماله). ومن ثم يأتي بمثال آخر، عن مدّاح شكسبير الأحدث، هو جورج برانديس الذي يقول: ((لا أحد، طبعاً بإمكانه أن يحافظ على حياته خالية تماماً من الكذب والخداع وإيذاء الآخرين، ولكن الكذب والخداع ليسا دائماً نقيصة، بل وحتى الأذى الذي يسببه المرء للآخرين ــ ليس حتماً نقيصة: إنه غالباً ضرورة فحسب، سلاح مرخّص، حق، كان شكسبير يرى من حيث الجوهر، أنه ليس ثمة ممنوعات مطلقة، أو واجبات مطلقة)).. وبتعبير آخر، يرى شكسبير الآن، أن أخلاقيات الغاية هي الوحيدة الحقيقية، الوحيدة الممكنة. هذا، وحسب برانديس، فإن مبدأ شكسبير الأساسي، والذي يمدحه برانديس من أجله، يكمن في أن الغاية تبرر الوسيلة. الفعل مهما كلف الأمر، وغياب المُثل كافة، الاعتدال في كل شيء، والحفاظ على نُظم الحياة الثابتة، والغاية تبرر الوسيلة"(39).

يعلّق تولستوي قائلاً: وإذا أضفنا إلى ذلك الشوفينية الإنكليزية المرسومة في كل المآسي التاريخية، هذه الشوفينية التي يظهر العرش الإنكليزي بنتيجتها شيئاً ما مقدساً، فالإنكليز يهزمون الفرنسيين دائماً، يقتلون بالآلاف، ولا يخسرون سوى العشرات من الضحايا. جان دارك ساحرة، أما هيكتور والطرواديون كافة من حيث انحدر الإنكليز جميعاً ــ فهم أبطال. وأما اليونانيون ـ فجبناء وخونة وما شابه ذلك. إذا أضفنا هذا أيضا، فهكذا ستكون عقيدة أكبر معلمي الحياة حكمة، مثلما عرضها أكبر مداحيّه، ومن يقرأ بانتباه أعمال

شكسبير، لا يستطيع إلا الاعتراف بأن تحديد عقيدة شكسبير هذه من قبل مداحيّه هو تحديد صحيح تماماً(40).

***

يحدد تولستوي قيمة كل إبداع شعري وفق خصائص ثلاث:

1 ـ المضمون: بقدر ما يكون المضمون أكثر مغزى أي أكثر أهمية للحياة، بقدر ما يكون الإبداع أسمى.

2 ـ جمال الشكل: المنجز بوساطة التقنية المتجانسة مع نوع الفن. فالتقنية في الفن الدرامي هي: لغة سليمة متناسبة مع طباع الشخصيات، وعقيدة طبيعية ومؤثرة في آن، وسير صحيح للمشاهد، وظهور الأحاسيس وتطورها، وأخيراً الإحساس بالحدود في كل ما يصدر.

3 ـ الصدق، أقصد، أن يحّس المؤلف حقاً بكل ما يصوّره، إذ من دون هذا الشرط لا يمكن لأي تتابع فني أن يكون، لأن جوهر الفن ينحصر في أن يُعدى المتلقي بمشاعر المؤلف. أما إذا لم يحس المؤلف بما يصوّره فلا يتأثر المتلقي بمشاعر المؤلف، ولا يحس بالتالي بأي أحاسيس، وليس بوسع الإبداع أن ينتمي بعد ذلك إلى الإبداعات الفنية.

وبناء على ما تقدم يقول تولستوي: "إن مضمون مسرحيات شكسبير، كما يتضح من شرح معظم مداحّيه، هو أكثر العقائد خسة ووضاعة، عقيدة تعدّ السمو الشكلي لأقوى الناس في العالم تفوقاً حقيقياً، وتزدري الجمهور، أي الطبقة العاملة، وتنفي المساعي الدينية بل والإنسانية الموجهة نحو تغيير النظام القائم"(41).

كذلك هي الحال بالنسبة للخاصية الثانية، يقول تولستوي ـ باستثناء إدارة المشاهد، حيث يتم تصوير حركة الأحاسيس، غائبة تماماً لدى شكسبير، ليس عنده طبيعة الأوضاع، ولا لغة الشخصيات، والأهم، ليس عنده الإحساس بالحدود الذي من دونه لا يستطيع النتاج أن يكون فنياً.

وأما الخاصية الثالثة، أي الشرط الثالث والأهم، وهو الصدق فغائب كلياً عن أعمال شكسبير كافة، تلاحظ فيها جميعاً تصنعاً مقصوداً، وتلاحظ أيضاً أنه In earest غير جاد، وأنه يتلهى بالكلمات ـ يقول تولستوي.

مرة أخرى يقابل تولستوي المبالغة بمبالغة، يقابل التطرف بتطرف، فنقاد شكسبير والمعجبون به وبأدبه، يغالون في تقويم أعمال شكسبير، ولكي يدحض تولستوي آراءهم وأفكارهم قابلهم بمغالاة ورفض أية إيجابية في أعماله. وهذه أيضاً من وجهة نظري مبالغة، مع أنها تستند إلى أرضية واقعية.

***

ويمضي تولستوي في تقويمه السلبي لأعمال شكسبير، والانتقاص من قيمتها الفنية الإبداعية، قائلاً: إن أعمال شكسبير لا تلبي متطلبات أي فن من الفنون، إضافة إلى أن اتجاهها هو أكثر "الاتجاهات فساداً ودناءة". ومن ثم يطرح سؤاله: "ولكن ما هو سر هذا المجد العظيم، الذي تتمتع به هذه الأعمال منذ أكثر من مئة عام؟".

يرى تولستوي أنه مما يزيد الإجابة عن هذا السؤال صعوبة، هو أنه لو كان ثمة قيمة ما، على الأقل، لأعمال شكسبير، لكان مفهوماً إلى حد ما، الشغف بهذه الأعمال، لأسباب استدعت هذا المديح المبالغ به، وهذه الإطراءات التي لا حدود لها، وهي لا تستحقها. وبناء على ذلك، يقول: "هنا يلتقي النقيضان:

النقيض الأول: أعمال وضعية مبتذلة تافهة، لا تستحق أي نقد.

النقيض الثاني: إطراء جنوني مع رفع هذه الأعمال فوق كل ما أبدعته البشرية في تاريخها"(42).

ويعود ليطرح السؤال من جديد: ما تفسير ذلك؟

يسرد تولستوي أنه ترتب عليه في حياته أن يناقش الكثيرين وأكثر من مرة حول شكسبير، مع مدّاحيه، وليس فقط مع من لا يتذوقون الشعر إلا لماماً، بل ناقش أناساً يملكون الحس المرهف إزاء الجماليات الشاعرية، ومنهم على سبيل المثال: كل من الروائي الكبير تورغينيف، والشاعر المعروف (فيت)، وهو يحترمهما ويثق بهما، ويثق أيضاً بحسهما الجمالي وذوقهما، وكان في كل مرة يناقشهما حول شكسبير يصطدم برأيهما، على عدم موافقته على قبول شكسبير وإطرائه، ومما زاد في حيرته أيضاً، أنهما لم يعارضاه عندما كان يشير إلى عيوب شكسبير، بل كانوا يواسيانه على عدم فهمه لشكسبير، ويصرّان عليه بضرورة الاعتراف بعظمة شكسبير الخارقة العجيبة. ومع ذلك، لم يفسروا له أين تكمن جمالية شكسبير، بل كانوا "يفتتنون افتتاناً مفرطاً غير محدود، بكل ما كتبه شكسبير، مثنين على بعض الأماكن المحببة: (فك أزرار الملك لير، كذب فالستاف، بقع

السيدة ملبث التي لا تمحى، نداءات هاملت لطيف والده، أربعون ألف أخٍ، لا وجود للمذنبين في العالم وما شابه ذلك(43).

وكان تولستوي يطالب مدّاحي شكسبير قائلاً: "افتحوا أي كتاب من كتب شكسبير، وأينما يحلو لكم، وستلاحظون بأنكم لن تعثروا على عشرة أسطر متتالية مفهومة وطبيعية تخلق انطباعات فنية خاصة بالشخصية التي تقولها" ويقول: ("وبالمناسبة بإمكان أي واحد القيام بهذه التجربة")(44).

وكانوا يفعلون ما يطلب إليهم، ويفتحون اعتباطاً على أية صفحة من مآسي شكسبير، ولكن دون أن يعيروا أي اهتمام لملاحظاته، حول عدم استجابة هذه الأسطر العشرة لمتطلبات علم الجمال والعقل السليم، بل على العكس، كانوا يفتتنون بالشيء ذاته الذي كان يبدو له سخيفاً غامضاً ومنافياً للفن والفنية.

وبعد البحث المضني، والنقاشات الطويلة، والحوارات المعمقة، وبعد التمحيص، وبعد المحاولات الكثيرة للحصول على تفسير لعظمة شكسبير، صادف تولستوي وسط مداحي شكسبير، الموقف نفسه، "الذي صادفناه ونصادفه عادة لدى حماة عقائد جامدة أُعتنقت لا على أساس فهمهما ونقاشها، إنما على أساس الإيمان بها"(45).

إذن، كان القبول والإعجاب، والافتتان بشكسبير هو إيمان أعمى، دون تفكير وتعليل، وهذا ما يجده المرء في كل مقالات الإعجاب بشكسبير الضبابية الغامضة، وفي الأحاديث حوله ـ يقول تولستوي ـ وهذا كله أعطى تولستوي المفتاح لمعرفة سبب شهرة شكسبير. وأصبح على يقين، أنه ليس سوى تفسير واحد لهذا المجد العجيب: "فما هذا المجد إلا واحداً من تلك **الإيحاءات الوبائية** التي تعرّض وما يزال يتعرض الناس لها، كانت مثل هذه الإيحاءات موجودة وما زالت في أكثر ميادين الحياة تنوعاً. وخير مثال على هذه الإيحاءات، سواء من حيث حجمها أو من حيث أهميتها، يمكن أن تكون **الحملات الصليبية**، ليس للراشدين، بل للأطفال أيضاً في القرون الوسطى. وكذلك تلك **الإيحاءات الوبائية المتكررة والمدهشة** بسخافتها **كالإيمان بالساحرات، وبفوائد التعذيب من أجل معرفة الحقيقة**، والبحث عن **أكسير الحياة، وحجر الحكمة**، أو **الولع بالخزامى**، الذي عم هولندا كلها، والذي أدّى إلى دفع آلاف الغولدينات[2] لقاء شتلة خزامى واحدة، كانت هذه الإيحاءات المنافية للعقل موجودة وما تزال في ميادين الحياة البشرية كافة: **الديني، الفلسفي، السياسي، الاقتصادي، العلمي الفني عموماً والأدبي**"(46).

---

[2] عملة هولندية.

وما دام الناس يخضعون، ويصدقون هذه الإيحاءات صار من غير الممكن مناقشة هذه الإيحاءات التي تولي أية ظاهرة الاهتمام الزائد. وصارت هذه الإيحاءات مثل الأوبئة ـ على حد تعبير تولستوي ـ مع تطور الصحافة، عجيبة على نحو خاص.

يستطرد تولستوي في شرحه معنى الإيحاء، خاصة، في وسائل الإعلام التي تهيمن على الجمهور، فوجدت الصحافة ووسائل الأعلام الفرصة للتنافس فيما بينها على الاستجابة لمتطلبات الجمهور واهتمامه، كما ويضرب أمثلة عديدة على ذلك، منها على سبيل المثال: في الأربعينات (يقصد أربعينيات القرن التاسع عشر) كان التمجيد والتبجيل لـ"أوجين سو" و"وجورج صائد" في الميدان الفني، ولـ"فورييه" في علم الاجتماع. وكانط وهيغل في الفلسفة، وداروين في العلم، وبعد ذلك صار أوجين سو في طي النسيان تماماً، وفيرلين وميترلينك، وغيرهم. وفورييه مع "فلانستيراته" نُسي تماماً واستبدل بماركس. أما هيغل الذي يسوغ وجود النظام القائم، وكانط الذي ينفي ضرورة النشاط الديني لدى البشرية، وداروين بقوانينه في الصراع والارتقاء فباقون حتى الآن، مع أنهم بدؤوا يدخلون ساحة النسيان، ويُستبدلون بنظرية (نيتشه) على الرغم من كونها نظرية سخيفة تماماً متهورة مبهمة رديئة من حيث المضمون(47).

***

يبين تولستوي، أنه لم يكن لشكسبير، حتى نهاية القرن الثامن عشر، أي مجد في إنكلترا، بل كان يُقّوم دون مستوى غيره من المسرحيين المعاصرين مثل: بن جنسون، وفلينشار، وبوموند وغيرهم. والمجد الذي لاقاه شكسبير بدأ في ألمانيا، ثم انتقل إلى إنكلترا، وفي رأي تولستوي، أن ذلك يعود إلى أن الفن، وخاصة الفن الدرامي، الذي يتطلب استعدادات كبيرة، وجهود مضنية، كانت فناً دينياً دائماً، أي، كان يهدف إلى دفع الناس ليفسروا علاقتهم مع الله، تلك العلاقة التي توصّل إليها في وقت معين، الناس الطليعيون، لذلك المجتمع الذي ظهر فيه الفن، ويوضح تولستوي ذلك قائلاً: هكذا يجب أن يكون الأمر من حيث الجوهر، وهكذا، كان الأمر دائماً لدى الشعوب كافة: لدى المصريين، والهنود، والصينيين، واليونانيين، ومنذ أن تعرفنا على حياة الناس. ولكن بعد مجافاة الأشكال الدينية، كان الفن ينحرف أكثر فأكثر عن هدفه الأساسي. واستسلم بدلاً من الخدمة الدينية لأهداف غير دينية، إنما دنيوية، لتلبية متطلبات الجماعة أو أقوى الناس، أقصد لأهداف اللهو والتسلية"(48).

ويسهب تولستوي في شرحه لأغراض الدراما الدينية، وكيف انحرف الفن عن هدفه النبيل والسامي، الذي وقع في كل مكان، وفي المسيحية أيضاً. ويبرر قائلاً، كانت الخدمة الدينية في الكنائس هي أول ظهور للفن المسيحي، ومع مرور الوقت لم تعد كافية صيغ الخدمة الدينية، ومنذ القرنين الثالث عشر والرابع عشر، عندما انتقل مركز اهتمام الديانة المسيحية أكثر فأكثر من تبجيل المسيح كإله، إلى تفسير عقيدته، والاقتداء بها، فقد باتت صيغ المسرحيات الدينية التي كانت تصوّر الظواهر المسيحية الخارجية، ناقصة، وصارت بحاجة إلى صيغ جديدة.

ومن ثم يفصّل تولستوي أوضاع الدراما في كل من فرنسا، وإيطاليا، وأسبانيا، التي تأثرت بالمسرح اليوناني، وسبب نجاحها، هو تقيدها الصارم بقواعد الدراما اليونانية، خاصة بقانون الوحدات الثلاث.

لقد مهّد تولستوي، وأسهب في التفاصيل هذه كي يصل إلى القرن الثامن عشر، حين لم يكن شكسبير شيئاً مذكوراً. يقول: "لكن في نهاية القرن المذكور حصل ما يلي: ففي ألمانيا التي لم تكن تملك كتّاباً دراميين حتى متوسطي المستوى (كان هانس ساكس، كاتباً ضعيفاً وقليل الشهرة)، وكان كل المثقفين مع فريدريك الكبير ينحنون باحترام أمام الدراما الفرنسية الكلاسيكية المزيفة. في هذه الأثناء ظهرت مجموعة من الشعراء والكتاب والمثقفين المبدعين في ألمانيا، الذين أحسّوا بزيف الدراما الفرنسية وبرودها، فأخذوا يبحثون عن صيغة درامية جديدة أكثر حرية، وكان شأنهم شأن الجميع في طبقات العالم المسيحي العليا في ذلك الوقت، واقعين تحت سحر الآثار الأدبية الإغريقية وتأثيرها، وقد اعتقدوا أنه إذا كانت الدراما الإغريقية التي صدّرت فواجع أبطالها وعذاباتهم وصراعاتهم احتلت وتحتل النموذج الأعلى في الدراما، فإن مثل هذا التصوير لعذابات الأبطال وصراعاتهم سيكون مضموناً كافياً تاماً للدراما في العالم المسيحي أيضاً. شريطة حذف قيود الكلاسيكية الكاذبة، إن هؤلاء الناس، لم يدركوا أنه كان لصراع الأبطال وعذابهم لدى الإغريق مغزى دينياً. وأخذوا يتخيلون أن الدراما ستملك مسوغات كافية لتصوير شتى اللحظات في حياة الشخصيات التاريخية، وعموماً تصوير أقوى شهوات الناس، وذلك بمجرد أن يحذف منها قانون الوحدات الثلاث الممّل، وأن لا يوضع فيها أي مضمون ديني منسجم مع الزمن، ومثل هذه الدراما بالذات كانت موجودة يومذاك عند الإنكليز ـ أقرباء الألمان، وبعد أن تعرّف الألمان على الدراما الإنكليزية، قرروا أن مثل هذه الدراما بالتحديد هي ما يجب أن تكون دراما الزمن الجديد(49).

أما سبب اختيارهم لدراما شكسبير من بين كل المسرحيات الإنكليزية الدرامية، التي لا تقل قوة عن مسرحيات شكسبير، بل والمتفوقة عليها، ففي رأي تولستوي، فعائد إلى تلك المهارة في إدارة المشاهد، هذه المهارة كانت تميز شكسبير عن غيره.

ترأس الجماعة المذكورة غوته ـ يقول تولستوي، وغوته كان حينذاك ديكتاتوراً للرأي العام في المسائل الجمالية. وبما أن غوته شاعر الألمان الأكبر، فقد كان رأيه مسموعاً ومطاعاً، وكان قد أعلن غوته رغبته في نسف سحر الفن الفرنسي المزيف، من جهة، ومن جهة ثانية لرغبته في إطلاق العنان لنشاطه الدرامي، لكن الأهم من ذلك في رأي تولستوي، مطابقة وجهة نظره مع وجهة نظر شكسبير ـ لهذا كله، أعلن غوته أن شكسبير هو شاعر عظيم. وما أن أعلن غوته عن هذا الزيف وهو الفنان الشهير، حتى انقض الإعلام على هذا الإعلان، كما ينقض الغراب على الجيفة ـ على حد تعبير تولستوي، بالإضافة إلى كل نقاد علم الجمال الذين لا يدركون عن الفن شيئاً. وراحوا يبحثون عن جماليات غير موجودة في أعمال شكسبير، ليضخموا إيجابياته وحسناته.

يتهم تولستوي علماء الجمال الألمان أنهم محرمون تماماً، بأغلبيتهم من الحسّ الجمالي، حتى لم يعرفوا الانطباع الطبيعي البسيط الذي يمكّن الناس مرهفي الإحساس تجاه الفن، لكنهم، صدّقوا كلام غوته الذي أعلن أن شكسبير شاعر عظيم، فما عاد أحد منهم يجرؤ على مخالفته.

وفوق ذلك، يشبّه تولستوي هؤلاء وتصرفاتهم كالعميان الذين يحاولون ـ باللمس ـ العثور على الماس بين كومة حجارة. وكالعميان الذين كانوا يقلبون الحجارة طويلاً وكثيراً، دون أن يكون بوسعهم، إلا الوصول إلى نتيجة واحدة مفادها أن كل الأحجار ثمينة(50).

بعد ذلك يستنتج تولستوي، أن هؤلاء الناس كانوا هم المذنبين في مجد شكسبير، ومن جراء كتاباتهم حدث التأثير المتبادل بين الكتاب والجمهور، الذي تجلى ويتجلى الآن في مديح جنوني لشكسبير لم يسبق له مثيل، ولا يستند على أي أساس منطقي، كما يقول تولستوي، ويذكر تولستوي أن هؤلاء النقاد كتبوا ودبجوا أبحاثاً كثيرة عن شكسبير (لقد كتب عنه أحد عشر ألف مجلد ـ وأنشئ علم كامل هو ـ شكسبيرولوجيا). والتي يعدها تولستوي، مديحاً فارغاً وتشويشاً، وتشويهاً من قبل العلماء النقاد الألمان. ومن ثم يحدّد ثلاثة أسباب لمجد شكسبير:

1 ـ فرض على الألمان خلق دراما أكثر حيوية وحرية في مواجهة الدراما الفرنسية التي سئموها، والمملة والباردة حقاً.

2 ـ حاجة الكتاب الألمان الشباب إلى مثال يقتدون به في كتاباتهم المسرحية.

3 ـ والسبب هذا، هو الأهم، فهو نشاط العلماء ونقاد علم الجمال الألمان الدؤوبين المحرومين من الحس الجمالي، الذين وضعوا نظرية الفن الموضوعي، وهي النظرية التي تنفي ـ بوعي ـ المحتوى الديني للدراما.

ولكي ينفي تولستوي نظرته الضيقة للمحتوى الديني للدراما، يقول: سيسألونني:

ولكن ماذا تقصد بعبارة: المحتوى الديني للدراما؟ ألا يعني ذلك بأنك تطالب بالإرشاد الديني الواعظ للدراما، الشيء الذي يُسمى بالتحزب "غير المنسجم مع الفن الحقيقي؟".

وأجيبهم بأنني لا أقصد بعبارة المحتوى الديني للدراما الإرشاد الظاهري لحقائق دينية بصيغة أدبية، ولا التعبير المجازي لهذه الحقائق، إنما أقصد وجهة نظر محدّدة مع الفهم الديني الأسمى، والتي تكون بمثابة السبب الحافز على الكتابة الدرامية... فلا يستطيع كتابة الدراما سوى من لديه ما يقوله للناس. ويقول شيئاً في منتهى الأهمية عن علاقة الإنسان بالله وبالعالم وبكل السرمدي واللانهائي(51).

***

يكرر تولستوي في المقطع الأخير من مقالته النقدية، ما بدأه في المقطع السابق، عن تأثير غوته، ومجموعة من المصادفات في بداية القرن التاسع عشر التي دفعت غوته الذي كان ديكتاتوراً للتفكير الفلسفي، والقوانين الجمالية إلى أن يمدح شكسبير، فأطرى نقاد علم الجمال هذا المديح. وراحوا يكتبون مقالاتهم شبه العلمية الطويلة الضبابية. ومن ثم شرع الجمهور الأوروبي العريض يفتتن بشكسبير. وهكذا، أخذ مجد شكسبير يكبر ككتلة الثلج، حتى وصل إلى هذا المديح الجنوني في زمننا، المديح الذي من الواضح أنه لا يستند إلى أي شيء سوى **الإيحاء**(52).

ومن ثم يذكر تولستوي العبارات الإيحائية. المُسلم بها، مثل:

ـ "لا مثيل لشكسبير، حتى بصورة تقريبية، لا بين الكتاب القدامى ولا بين المعاصرين".

ـ "الحقيقة الشاعرية ـ هي أكثر الألوان بريقاً في تاج الخدمات الشكسبيرية".

ـ "شكسبير ـ هو أكبر أخلاقي في كل العصور".

ـ "أظهر شكسبير مؤهلات موضوعية خارقة حملته خارج حدود الزمن والقومية".

ـ "شكسبير أعظم عبقري عرفته البشرية حتى الآن".

ـ "يُعد شكسبير الإنسان الوحيد لخلق التراجيديا والكوميديا، والقصة، والحياة المسالمة الرغيدة، والكوميديا الرغيدة، والحياة التاريخية الرغيدة، ولخلق أنبل التصويرات، والأشعار الخاطفة، إنه لا يملك سلطة مطلقة على ضحكنا ودموعنا، وعلى أساليب الشهوات كلها، على نكاتنا، وأفكارنا، ومراقباتنا فقط".

ـ "تليق تسمية العظيم بشكسبير، وبصورة طبيعية، أما إذا أضفنا، أنه صار، بغض النظر عن العظمة، مصلحاً للأدب كله، وفوق ذلك، عبّر في أعماله لا عن ظواهر الحياة المعاصرة في زمنه فقط، بل وتنبأ ـ كرسول حسب الأفكار ووجهات النظر التي كانت سائدة في أيامه وما تزال في مرحلة الجنين، تنبأ بالاتجاه الذي ستسلكه الروح الاجتماعية في المستقبل. (نشاهد مثالاً مدهشاً على هذا في "هاملت") إذا أضفنا إلى ذلك، فيحق لنا أن نقول بحق أن شكسبير، كان ليس عظيماً فحسب بل أنه أعظم شاعر عرفته البشرية، وأن لا منافس يضاهيه على نطاق الإبداع الشاعري سوى تلك الحياة التي صدرها في أعماله بمثل هذا الكمال".

هذه العبارات **الإيحائية** من قبل غوته وكبار نقاد علم الجمال في إنكلترا، ثم في أوروبا، ومنها انتقلت إلى كل أنحاء العالم، ورسخت مفاهيم وقناعات عند الجميع، أن شكسبير أعظم، وأفضل مسرحي في العالم، حتى صار من المسلّمات التي لا تُناقش ولا يرقى إليها الشك. فكيف بعد هذا، أن يجرؤ النقاد الشباب، وغير الشباب، وكل المهتمين، بالشعر والمسرح أن يخالف مثل تلك العبارات. فعلى الأقل، سيقال إنه لا يمتلك الذوق الجمالي، والأدبي، والفني.

إن المغالاة الجلية في هذا التقويم ـ يقول تولستوي، تُبّين بصورة قاطعة، إن هذا التقويم ناتج لا من جراء حكم سليم، إنما نتيجة **الإيحاء**، وبقدر ما تكون الظاهرة وضيعة دنيئة خاوية أكثر، تصير موضوعاً للإيحاء. بقدر ما ينسبون إليها أهمية مفرطة غير عادية. مثلاً: القس ليس قديساً فحسب، إنما أقدس المقدسات وشكسبير ليس كاتباً جيداً فحسب، إنما هو أعظم عبقري، معلم البشرية الخالد".

والإيحاء في رأي تولستوي، دائماً هو كذب، وكل كذب ما هو إلا شر، فهذا الإيحاء هو الذي جعل أعمال شكسبير عظيمة وفذّة، وتمثل قمة الكمال.

وأخيراً، يختم تولستوي مقالته قائلاً: "على أنهم لو كتبوا أن شكسبير كان مؤلفاً جيداً بالنسبة إلى زمنه، وكان يتقن الشعر إتقاناً لا بأس به، كان ممثلاً ذكياً، ومخرجاً ناجحاً،

ولو كان هذا التقويم، على الرغم من أنه غير صحيح ومبالغ به بعض الشيء، لو كان معتدلاً، لاستطاعت الأجيال الشابة أن تظل بعيدة عن تأثير الشكسبيرومانية"(53).

***

للوهلة الأولى، يصعب على القارئ أن يصدق، أو يسلّم برأي تولستوي، لأنه حقاً، لم نقرأ نقداً تطرّق إلى عيوب مسرحيات شكسبير ومثالبها وسلبياتها. وأن أحداً، لم يفكر وربما لم يعرف، أن أغلب مسرحيات شكسبير هي قطع قد ألصقت ببعضها، كقطع الفسيفساء الاصطناعية، وأن أغلب مسرحياته قد اقتبست من حكايات قديمة، أو لمؤلفين مجهولين، بالإضافة إلى ملاحظات ليف تولستوي النقدية الجادّة، الهامّة والحادّة، مع ذلك،لا بد من القول: إن شكسبير نفسه،لا ذنب له في هذه الشهرة، وهذا المجد العظيم، لأن مؤرخي الأدب يجمعون على أمرين:

الأول: يكتنف الغموض مرحلة من عمر شكسبير، وهذه المرحلة أطلق عليها سنوات شكسبير الضائعة".

الثاني: لم ينل شكسبير شهرته الواسعة وتمجيده إلاّ في القرن التاسع عشر حين مجّده الفيكتوريون ورفعوه إلى قمة المجد والكمال.

وإذا ما عرفنا أن شكسبير قد توفي عام 1616، وهذا يؤكد كلام تولستوي، حول **الإيحاء** الذي كان وراء مجد الكاتب العبقري، فمن الذي له مصلحة، أو ما السبب في جعل شكسبير أعظم مسرحي في العالم؟

بالعودة إلى سيرة وليم شكسبير، نجده ممثلاً عادياً، ولكن لغته الشعرية والشاعرية وأسلوبه الفخم أو الرفيع في القرن السادس عشر، ومطلع القرن السابع عشر، وبعد مسرحيته (هنري السادس) أصبح الشاعر، والمسرحي المتميز لدى البلاط الملكي.

لقد ذكر ليف تولستوي أسباب شهرته، وتمجيده، منها:

1 ـ الشوفينية الإنكليزية.

2 ـ الحروب الصليبية.

3 ـ دور الألمان، وخاصة غوته.

4 ـ الإيحاء ـ الذي لعبت الصحافة دوراً بارزاً في تعميم شكسبير. لكن تولستوي أغفل أمرين مهمين:

الأول: إنه شاعر البلاط.

الثاني: اتساع رقعة المستعمرات لبريطانيا العظمى، وقد جعلوه الشاعر القومي، إذ كان لا بد لهذه الإمبراطورية من شاعر قومي (شأن الأمم الراقية) لأن بريطانيا، كانت تريد أن تستر وجهها المستعمر البغيض.

إن خير من يقوّم كلام تولستوي ونقده لمسرحيات شكسبير، المسرحيون، من مخرجين، وممثلين، ونقاد. لأنهم يتعاملون مباشرة مع النص الشكسبيري، وفي ظني، أن مقالة تولستوي النقدية الحادّة هذه، ستحفّز الكثيرين لمراجعة نصوص شكسبير، خاصة، التي تطرق إليها تولستوي، للتأكد من صحة أقواله، لاسيما، في مجال (اللغة) لغة الشخصيات، وشخصية البطل ـ الطبع، وهذا ما يُسمى (بالصورة الفنية) للبطل، والتي ركّز عليها تولستوي.

ويبقى سؤال محير، لماذا كتب تولستوي بهذه الحدّة، فبين الرجلين، أكثر من قرنين من الزمن. هل هي (عداوة الكار) كما نسميها في هذه الأيام؟ فلم يسبق أن عُرف عن تولستوي أنه يحسد أحداً أو يغار من أحد.

هل بسبب الشهرة؟! فتولستوي، كتب مقالته عام (1903) بعد تردد طويل، تجاوز الخمسين عاماً، وكان قد تجاوز الخامسة والسبعين. وكانت شهرته تطبق الآفاق أيضاً. هل أراد مثل غيره أن يخالف الجميع، على طريقة (خالف تعرف)، ولم يكن تولستوي بحاجة إلى ذلك.

لقد كان ثمة مغالاة ومبالغة في مديح، وتمجيد، وتعظيم شكسبير، نعم، وهذا يعرفه الجميع، ولكن تولستوي قابل ذلك أيضاً بمبالغة حتى الإسراف في إطلاق أحكام مثل: مسرحيات غبية، فاجرة، فاسدة، وقد استخدم ألفاظاً لا تليق بتولستوي نفسه.

لكن تولستوي، يستدرك فيقول أمرين مهمين:

الأول: من ترسخت لديه القناعة التامة بعظمة شكسبير، دون أن يفكر بها، وقد سلّم مع الكثيرين، شأنه شأن الذين آمنوا بالغيبيات، والعقائد الجامدة، فإن كلامه معهم لا ينفع.

الثاني: من لم يكتشف بنفسه عيوب مسرحيات شكسبير وسلبياته، لن تفيده الدلائل، والشواهد، والبراهين التي قدّمها.

وأخيراً، ومهما يكن من أمر، فلقد قدّم تولستوي رأيه صريحاً واضحاً وجريئاً. وإن هو إلا وجهة نظر.

وكل رأي، وكل وجهة نظر قابلة للنقاش.

هوامش:

(1) كمال أبو ديب. كتاب مجلة (دبي الثقافية) العدد 32. يناير ـ 2010 ـ ص ـ 71.

(2) ليف تولستوي، الأعمال الكاملة بالروسية

Л Е В Т О Л С Т О И
О Ш Е К С П И Р Е О Д Р А М Е
(К р и т и ч е с к и й о ч е р к)

ولقد اعتمدت كتاب: (شكسبير والدراما) ـ صورة أدبية نقدية، ترجمة: د. محمد عبدو النجاري. الصادر عن دار الحصاد ـ دمشق عام 1992، ص 5 ـ 6.

(3) المصدر نفسه ـ ص 6.

(4) المصدر نفسه ـ ص 6.

(5) المصدر نفسه ـ ص 6 ـ 7.

(6) المصدر نفسه ـ ص 7.

(7) المصدر نفسه ـ ص 9.

(8) المصدر نفسه ـ ص 23.

(9) المصدر نفسه ـ ص 41.

(10) المصدر نفسه ـ ص 42.

(11) المصدر نفسه ـ ص 44.

(12) المصدر نفسه ـ ص 46.

(13) المصدر نفسه ـ ص 47.

(14) المصدر نفسه ـ ص 47.

(15) المصدر نفسه ـ ص 48.

(16) المصدر نفسه ـ ص 49.

(17) المصدر نفسه ـ ص 50.

(18) المصدر نفسه ـ ص 52 ـ 53.

(19) المصدر نفسه ـ ص 53.

(20) المصدر نفسه ـ ص 53.

(21) المصدر نفسه ـ ص 54.

(22) المصدر نفسه ـ ص 54.

(23) المصدر نفسه ـ ص 54.

(24) المصدر نفسه ـ ص 54.

(25) المصدر نفسه ـ ص 56.

(26) المصدر نفسه ـ ص 56.

(27) المصدر نفسه ـ ص 57.

(28) المصدر نفسه ـ ص 58.

(29) المصدر نفسه ـ ص 58.

(30) المصدر نفسه ـ ص 60.
(31) المصدر نفسه ـ ص 61،
(32) المصدر نفسه ـ ص 62.
(33) المصدر نفسه ـ ص 62.
(34) المصدر نفسه ـ ص 63.
(35) المصدر نفسه ـ ص 64.
(36) المصدر نفسه ـ ص 64.
(37) المصدر نفسه ـ ص 65.
(38) المصدر نفسه ـ ص 68.
(39) المصدر نفسه ـ ص 70.
(40) المصدر نفسه ـ ص 70.
(41) المصدر نفسه ـ ص 71.
(42) المصدر نفسه ـ ص 73.
(43) المصدر نفسه ـ ص 74.
(44) المصدر نفسه ـ ص 74.
(45) المصدر نفسه ـ ص 74.
(46) المصدر نفسه ـ ص 75،
(47) المصدر نفسه ـ ص 77.
(48) المصدر نفسه ـ ص 79.
(49) المصدر نفسه ـ ص 82.
(50) المصدر نفسه ـ ص 83.
(51) المصدر نفسه ـ ص 84.
(52) المصدر نفسه ـ ص 87.
(53) المصدر نفسه ـ ص 91.

المراجع:

1ـ أعمال شكسبير بالعربية.
2ـ أعمال تولستوي بالروسية والعربية.
3ـ محاضرات في الآداب العالمية ـ د. فؤاد المرعي ـ د. محمد مرشحة.
4ـ وليم شكسبير ـ سونتيات ترجمها: كمال أبو ديب.
5ـ النقد ـ إعداد مارك شورد وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي.
ترجمة: هيفاء هاشم. مراجعة د. نجاح العطار.

بحوث ودراسات

إخفاق بودلير..

❑ تأليف: موريس بلانشو
❑ ترجمة: عدنان محمود محمد

رَسَم سارتر لبودلير صورةً جادّة في دراسته الطويلة التي كتبها كمقدمة لـ كتابات حميمة Ecrits intimes. لقد ذكر بودلير ذات يوم فقال قاصداً إدغار ألان بو Edgar Alan Poe إنه تعيس كُتب على جبينه الوشمُ التالي: لا حَظْ. ويمكن أن نقول عن بودلير أيضاً إن القدر وجّه إليه حُرماً فريداً. ولكن سارتر يرى أنه استحقّ تلك التعاسة الدائمة: فمنذ الوصي القضائي المذلّ، وعذاب علاقةٍ لا تنتهي، والسأم من كونه متجاهَلاً حتى انهياره الأخير، فهو نفسُه من صنع تعاسته، كان يستدعيها، ويسعى إليها ولم يهدأ له بالٌ حتى وجدها.

برهان سارتر مؤثّر جداً ومنصفُ جداً في مجمله. صحيح أن بودلير عاش الحياة التي كان يستحقّها، حياة بائسة في ترفها، وامتثالية في تمرّداتها، وكاذبة في صراحتها التي ترفعها، حياة مغشوشة ومقنّعة؛ وكل هذه الأحكام تستدعي قليلاً من التحفّظات. ولكن إذا ما قبلناها، كما يجب علينا أن نفعل، يجب أن نقبل حكماً آخر أهمله سارتر ألا وهو أن بودلير استحقّ أيضاً أزهار الشر Les Fleurs du Mal، وذلك لأن نحْسَهُ مسؤول عن هذا الحظ العظيم، أحد أكبر الحظوظ في القرن.

لا ريب في أن هذا أمرٌ غريب. ونقْصُ سارتر يؤكّد على هذه الغرابة. فما حياة بودلير، كما يبرهن على ذلك، إلا قصة إخفاقه. ومع ذلك فإن هذه الحياة نجاحٌ مطلقٌ أيضاً. لم يكن نجاحاً عارضاً، بل متعمّداً، ولا يُضاف إليه إخفاق، ولكنه يجد سببه ليكون في هذا الإخفاق، نجاح يمجّد هذا الإخفاق، ويجعل العجز خصباً خصوبّة لا تُصدّق، ويستخلص الحقيقة الأكثر إشعاعاً من خديعةٍ جوهرية.

لماذا كان بودلير شاعراً عظيماً؟ وكيف تأتّى للعظمة الشعرية، التي ربما كانت الأعظم، أن تتعايش مع هذا النقص في العظمة وفي الفاعلية

وفي الحقيقة، ومع هذا النقص في القصد المبدع الذي أوصل الشاعر، وذلك حدث مشهود أيضاً، إلى مثل هذه التسوية ومثل هذا الهجر؟ فمن المعروف أنه من أجل تفسيرِ قَدَر بودلير، لن نستدعي عبقريته، كما لم يشأ سارتر أن يفسّر حياته البائسة بقدرية طباعِهِ. ومن البدَهي أيضاً أن الخيار نفسه الذي يفسّر هذا الوجودَ التعيس يفسّر هذا الوجودَ السعيدَ، وأن التعمّد نفسَه الذي يقوده إلى أن لا يكونَ حرّاً حقّاً ولا متمرّداً حقاً، يقوده إلى القيام بإحدى أكبر حركات التحرير الشعرية التي لا تُرى، كما لو أنه حيث يعجز الإنسان، ينهض الأدبُ، وحيث يخاف الوجود، يصبح الشعر مقداماً جسوراً.

لنلاحظ مباشرةً: ليس المقصود من هذه الأحكام أن نُدخل بالحسبان قيماً سنحدّد باسمها ما تمّ خسرانه وما لم يتم، مهملين المثل الأعلى الذي وضعه بودلير نفسُه لنفسه. ليس بالنسبة إلى الحكمة الفرّيسية la sagesse pharisaïque لعصره فقط أخفق هذا الرجل الهامشي وضعف. بالتأكيد، هو لم يكن إلا ضائعاً في نظر السيد فيلمان Villemain، وحتى في نظر سانت- بوف Sainte-Beuve نفسه، كما في نظر السيد آنسيل M. Ancelle أو أمّه، ونصفَ مهووسٍ ومُجلَّلاً بالعار بسبب حياته الماجنة، فعوقب عقاباً رهيباً في نهاية حياته. ولكنه أخفق إخفاقاً أعمق لأنه أخفق أمام نفسه، ولم تكن حياته تعيسة لأنها عرفت إخفاقاً مضحكاً أمام الأكاديمية التي كانت وصيةً على الشخصيات التي كان يحتقرها والبؤس واللامبالاة والعقم، بل كانت أكثر تعاسةً لأنه رغب في المجد الأكاديمي، وسحب كبرياءه من المدائح الزائفة لسانت- بوف، وسعى إلى حماية العالم، الذي عمد في مواجهته إلى تثبيت نفسه في عزلة استقلالٍ جامح.

ليست أخلاق "البشر السعداء" هي التي أدانته، بل جهدُه في التحرّر من هذه الأخلاق، ولكن بدلاً من أن يعتقه هذا الجهدُ منها، جعله متواطئاً معها، بحيث أنه وهو يفتخر بأنه لا يشارك في هذه السعادة المخجلة، يفعل ما بوسعه لبلوغها، وأنه يشارك في الخزي دون أن ينال سكينته. إفلاس بودلير هو إفلاس رجلٍ امتلك إلهامَ حريتِه، وهذه الحرية أرهبته. لذا فهو تعيس إذ يشعر بما يشبه نعمةً زائلة من الإخفاقات التي ليست كذلك إلا في نظر عالم محدود: فهو يستدعيها دائماً وهي أكثر عدداً، ويسعى إليها لكي يُعاقب نفسه بها ولكي يتحدّاها في آنٍ معاً، ويتردّى فيها دون أن ينال شرف التألّم منها.

عدالة نابليون أدانت أزهار الشر، لكن أزهار الشر تدين بودلير الذي تعجبه هذه العدالة والذي يقبل مبادئها في صميمه. وأكثر من هذا: فهو يتصرّف بطريقةٍ من كان يجب عليه أن لا يكتبها أبداً، وأنه على الأكثر، كان بوسعه أن يتوصّل إلى دعم حلمها وإلى أن يلمحها، في نصف ذهول حياته الكسولة، على أنها النقص الواضح الذي يتوّج زوال حظوة هذه الحياة. إن إخفاق بودلير لا رادّ له. فهو يريد أن يعيش شعرياً، لكنه يتراجع أمام نتائج هذا القرار الذي قد يحرمه من سهولة الأيام ومن مساعدة الأخلاق الراسخة. إذن لقد قبل أيضاً أن يعيش خارج الشعر، أي أن ينجح، ولكن إذا استقبل أمل نجاحٍ اجتماعي، فإنه لا يستقبله إلا ليملك إمكانية تفويته ليهب نفسه مثلاً أعلى محدَّداً وأكيداً، باسمه يقدّر عجزَه عن بلوغه ويشعر به.

هو خائن جزئياً للشعر الذي لا يقبل نصف إخلاص، وهو عدو جزئياً للعالم الذي لا يُعرَف له أعداء إلا أولئك الذين يستبعدونه كلياً، وهكذا فإنه يعطي الشعرَ حياةً مشبوهة، ونجاحَ العالم روحاً تبحث عن الإخفاق. من ناحية الشعر، هناك إخفاق لأن هناك قبولاً ليقينٍ لاشعري. ومن ناحية العالم، الإخفاق يُدعى بؤساً وخطأً وانحطاطاً.

للقدر الشعري لبودلير أصله في نقصٍ، وليس نقصاً حيال القيم التي يرفضها الشعر، بل في تراجع أمام الشعر، في نقصٍ للشعر. أليس هذا غريباً؟ أوليس من الأغرب أيضاً أنه بالتحديد مع بودلير الذي تلطّخت حياتُه كثيراً بقلّة الوفاء للشعر، لا يكتفي الشعر بأن يترسّخ في قصائد مكتوبة وعمل منغلق في نقاء كتاب، بل كتجربة وحتى حركة حياة؟ في المجمل، كل شيء يحدث كما لو أن الشعر يحتاج إلى أن يخسر نفسه ويخسّر نفسه، وكما لو أنه ليس نقياً وعميقاً إلا بسبب عيبه الخاص الذي يسجنه فيداخله كالفراغ الذي يعمّقه، وينقّيه، ويمنعه باستمرار من أن يكون، وينقذه من أن يكون، وبسبب هذا، لا يحقّقه، وهو إذ لا يحقّقه فإنه يجعله ممكنا ومستحيلاً في آنٍ معاً، فهو ممكن لأنه لم يوجد بعد، وإذا تحقّق انطلاقاً مما يجعله يخفق، وهو مستحيل لأنه حتى عاجزٌ عن الخراب الكامل الذي وحدَه قد يؤسس الواقع.

هذه المفارقة يجب معاينتها عن كثب. فبحسب رأي سارتر، لأن بودلير هو الإنسان الذي يملك إحساساً عميقاً بالصفة المجانية وغير المسوَّغة، وغير القابلة للتسويغ، لوجوده وللهوّة التي تمثّل الوجود الحر، لم يقبل أن ينظر إلى هذه الحرية مواجهةً، بل إنه يحدّها تارةً عندما يُقيمها في عالم منتظم ومتراتب، ويجسّدها تارةً أخرى في أداة أمينة، صالحةً لغيره وبَدَهية بالنسبة إليه (قصائده على سبيل المثال)، وطوراً يخاتلها فيرتمي في أحضان الشر كرهاً بالخير، ولكن في العذاب الذي يتباهى به، معترفاً ضمنياً بسطوة ما يعذّبه مانحاً نفسه الرجاء بخلاص ممكن مع الرضى المتباهي بطرد هذا الخلاص.

باختصار، بودلير يتراجع أمام ما يسمّيه الهاوية، وما يسمّيه سارتر الوجود، ويبحث عن ضمانات عند حقيقة أو سلطة موضوعية أو أخلاقية أو اجتماعية أو دينية، عند ما يسمّيه كلٌّ من بودلير وسارتر الوجود l'être. نقاش لا يفكّر أحد في أن يُبرِّئه، لأنه هو نفسه وصَفَه في قصيدة تسبق بالطريقة الأكثر دقّة تحليلات سارتر: وهذه القصيدة هي الهاوية le gouffre:

لباسكال هاويته، تتحرّك معه
- للأسف! كل شيء هاوية- عمل ورغبة وحلم،
كلام! وعلى شعر جسمي الذي يقفّ مستقيماً،
مراراً من الخوف أشعر بمرور الريح.

في الأعلى، في الأسفل، في كل مكان، العمق، الشاطئ
الصمت، الفضاء المفزع والآسر
على عمق لياليَّ اللّه بإصبعه العارف
يرسم كابوساً متعدّد الأشكال بلا توقّف

أخاف النومَ كما يُخاف ثقبٌ كبير
مليء برعبٍ غامض يؤدّي لستُ أدري إلى أين
لا أرى إلا لانهايةً من النوافذ كلها

وروحي مسكونة دوماً بالدُّوار

واللاإحساس يغار من العدم

- آه! لا خروج أبداً من الأعداد ومن الكائنات!

إننا نورد هذا النص المعروف لنبيّن إلى أية درجة يقلّ تجديد المصطلح الفلسفي للنقد في الموقف الذي ينقده، وبالنتيجة لا يُحسن خيانته. نتعرّف في هذه القصيدة إلى معظم الحركات التي يمكن أن تُفهَم حياةُ بودلير وكتابه انطلاقاً منها. شعور الهاوية، والوعي بأن الهاوية هي كل شيء، تماماً كل شيء، الكل شيء، هو هاوية، وهذا الكل شيء الذي يبحث عنه الشعر ولا يستطيع أن يؤكّده أو يجده إلا في الهاوية. وعيٌ بأن الوجود الذي جعلته الهاوية لا يُطاق لن يتوانى عن الانكفاء، وبأنه سيجد مخرجين، الأول يؤدّي إلى التأكيد الموضوعي للكائن، والآخر يُفضي إلى العدم وبدائله كلّها لامبالاة المشكوك فيه، وانفصال الغندور، وأشكال الخلاص كلّها بوساطة العجز والعقم. وعي، وهو أكثر إظلاماً، تحاول الهاوية أن تجعله مرئياً بالتظاهر بأنه عمل الله العلمي، ووهم حلم سيئ. وأخيراً إحساس التباس الهاوية "المرعبة والآسرة".

- للأسف! كل شيء هاوية- عمل ورغبة وحلم،

كلام!

أن يتمكّن الكلام من أن يكون هاويةً هذا ما يفتح لبودلير السبيل إلى الإبداع الشعري. فغايته ومراده هما كتابة قصائد تستجيب لمثالٍ جمالي أصيل، وكتابة قصص قصيرة وروايات ومسرحيات، كما يناسب رجل أدبٍ حقيقي. ولكن في داخل هذا البودلير نفسه، المُترَع إذا ما وصل إلى المجد، مثل غوتييه Gautier، يعيش أيضاً اكتشافُ أن كل شيء هاوية، وأن "كل شيء هاوية" هنا أساس الكلام، الحركة التي يستطيع هذا الكلام أن يتكلّم انطلاقاً منها. فكيف يكون هذا ممكناً؟ أي معنًى يمكن أن يتّخذ هذا الكشفُ عند إنسان نشاطُه الرئيس هو أن يكتب، إنسان لا يدّعي أنه يكتب عبثاً على الرغم من تميّز عقله التوّاق إلى إنتاج أعمالٍ نادرة؟

نحن لا نقول إن هذا السؤال يجد في بودلير العقلَ الأفضل صنعاً لإيضاحه، لأن هذا العقل مرتبط ارتباطاً هائلاً بالجمال، وهائل القدرة على إيضاح الجمال بتعميقه نظرياً أكثر مما هو بالنسبة إليه. إن مشكلة كهذه لا تستطيع أن تسلك طريقها في وعي مبدعٍ بمساعدة إجابات عامة. إنه لا يستطيع أن يكون موضوع اعتبارات نقدية إلا بصورة عابرة وسطحية. إن هذه المشكلة التي هي نفسها نقدية تصنع نقدَ المبدع.

لا ريب في أن بودلير لطالما امتلك فكرة سامية عن الفن، ولكنه أيضاً لطالما عدّ ممارسةَ الفنِّ نشاطاً عادياً، يجري بحسب قواعد، ولا يعطي بالضرورة مجالاً لنقاشات لا يمكن التغلّب عليها. غوتييه، رجل الأدب الكامل، والسيّد في مجال اللغة والأسلوب، يبدو له الشاعرَ بامتياز. وللسبب نفسه، لديه ثقة بالبلاغة التي لا يرى فيها عوائق اعتباطية، بل قواعد ربّانية متساوقة مع الحركة الشعرية العميقة. "من البدهي أن علمَي البلاغة والعَروض ليسا طغياناً مخترعاً بطريقة تعسّفية، بل مجموعة من القواعد يطالب بها التنظيم، وحتى الكائن الروحي. ولم يمنع علما العروض والبلاغة قطّ الأصالةَ من الحدوث بطريقة مميّزة. بل بالعكس، وللعلم، إنهما ساعدا على ولادة الأصالة، أمر أكثر صحّة." (صالون 1859) ضمن هذا الإيمان بالبلاغة،

تعرّف سارتر إلى الحاجة إلى سلطة متنكّرة في العقل، وهذه الحاجة نفسها هي التي دفعت حفيد السيد أوبيك Aupick إلى تمنّي العيش كطفل أبدي تحت رعاية أبٍ لا نزاع حوله. ولكن لنرَ أيضاً.

فن بودلير الشعري معروفٌ جيداً. إنه يستند إلى فكرة معينة من الخيال. الخيال البودليري قدرة معقّدة جداً، ومخصّصة بصورة جوهرية لتجاوز ما هو موجود، ولبدء حركة لانهائية، وفي الوقت نفسه، قادرة على العودة نحو واقع منظّم، هو واقع اللغة التي يمثّل ويجسّد فيها هذه الحركة. وبحسب عادات عصره، يتكلّم بودلير، بحسب عادات عصره، عن الخيال كما يتكلّم عن ملَكَة Une faculté، ولكن هذا التعبير لا يعني أن الإنسان يجد فيه وسيلة مُكيَّفة من قبل يكفيه أن يحرّكها. عندما يتخيّل الإنسان، يكون بأكمله خيالاً. عندما يتخيّل هو ليس حتى خيالاً، بل هو على طريق الخيال، هو جهد وتوتّر لكي يتخيّل.

الخيال، في شتّى أشكاله، بالنسبة إلى بودلير توازنٌ في فقدانِ توازنٍ أبدي. هو حركة بلا نهاية من التجاوز، إنه دائماً ما وراء ما يشير إليه، هو أحلام يقظة لا تستريح. وفضلاً عن ذلك، إذا أراد الخيال دائماً شيئاً ما، وإذا لا شيء مما هو طبيعةٌ لا يستطيع أن يكفيه، فهذا يعني أنه يسعى إلى بلوغ الطبيعة في كمالها حيث يلتقي العالم الغريب عن الفنّان والفنّان الذي يرى العالم ويرى نفسه عبر العالم، ويحاول بوساطة فعل سحري أن يُظهر، بدءاً من نفسه ومن فنّه، بوساطة الخيال، الكلّيّةَ التي لا يمكن تجاوزها من الكون الذي يحتويه.

لقد عبّر بودلير عن ذلك بالطريقة الأكثر وضوحاً: "ما الفن الصرف بحسب المفهوم الحديث؟ إنه خلقٌ سحريٌّ موحٍ يحتوي الذاتَ والموضوع في آنٍ معاً، والعالمَ الخارجي للفنان والفنّانَ نفسه." وعندما ينتقد المذهبَ الطبيعي le naturalisme فإنما ينتقده لأن هذه النظرية تدّعي تقليص الفن إلى كتابة فعل طبيعي (إن قَدَر الشعر قدَرٌ كبير... فهو يناقض باستمرار الفعل تحت طائلة ألا يعود موجوداً.") بيير دوبون Pierre Dupont في كتابه الفن الرومانسي l'Art romantique)، ولكن بصورة خاصة لأن النظرية تعتقد أنها بلغت الطبيعة، في حين أن الطبيعة لا تُبلغ حقاً إلا إذا ما بُلغت في كليتها، إلا إذا "عُرفت الطبيعة كلّها".

بودلير يعلم، ككل من لكلمة شعر معنًى لديهم، أن الشعر تجربة تعيشها الحياة واللغة، تجربة تنزع إلى توليد المعنى من الأشيا كلّها معاً، بحيث أنها انطلاقاً من هذا المعنى، يجد كلُّ شيءٍ نفسه متغيّراً، ويظهر كما هو، في واقعه الخاص وفي واقع المجموع. وقد كتب عن دولاكروا Delacroix: "يقول إدغار بو Edgar Poe، لم أعد أعلم أين، أن نتيجة الأفيون بالنسبة إلى المعاني هي إلباسُ الطبيعة بأكملها فائدةً خارقةً تعطي كلَّ شيءٍ معنًى أعمق وأكثر تطوّعاً وأكثر استبداداً." الشعر والفن يريدان تحقيق وهم الأفيون هذا. وكل كلمة تشهد على ذلك: إن الطبيعة بأكملها هي التي تحوّلت، وبسبب هذا، هي تعنينا، وتهمّنا ليس لكونها الطبيعة، بل لأنها الطبيعة المتجاوَزة، والمحقَّقة في تجاوزها، الطبيعة الخارقة la surnature، ومع ذلك، هذه الفائدة ليست حركة في الفراغ، غريبة عن الواقع، إنها تُحيلنا، بعكس ذلك، إلى

كل شيءٍ يبدو هكذا في ضوء الحركة التي تتجاوزه، وبدلاً من أن تضيع في موضوعيةٍ حالّةٍ، فإنها تترسّخ كما هي، مع المعنى الاستبدادي despotique – العنيد، قال سارتر- للأشياء القائمة بذاتها ولا تتغيّر.

تلك هي دلالة كلمة الطبيعة الخارقة Le surnaturalisme التي استولى عليها بودلير والتي كرّرها مصادفةً. الطبيعة الخارقة لا تشير إلى منطقة تقع فوق الواقع، ولا إلى عالم حقيقي، مختلفٍ عن العالم الذي يعيش فيه البشر، بل تشير إلى الواقع بأكمله، العالم بأكمله، إي إمكانية الأشياء كلّها في أن تكون حاضرةً كلّياً بعضها مع بعض، وكل شيء ضمن وجوده الكلي، إمكانية تغيرّ هذه الأشياء إذ تُبديها كما هي، حضور هو الخيال نفسه.

نحن نعلم أيَّ دورٍ جعل بودلير نظريةَ التقابلات Théorie des correspondances والتماثل الكلي l'analogie universelle تلعبه. ولن نضيع الوقت في إثبات كيفية دخول دور كهذا، بصورة بديهية تماماً، في فكرة الخيال هذه. إذا كان التشابه والاستعارات هي المصادر الجوهرية للكائن الذي يتخيّل، فذلك لأنه يجد في الاستعارات والصور في آنٍ واحد هذه الحركةَ في التجاوز التي تحمله إلى شيء آخر ("بالنسبة إلى هؤلاء المميزين- الفنانين والأطفال- الصورة تمثّل شيئاً آخر" سنوات بروكسيل)، ولكن أيضاً المعنى الصحيح لكل أداة كما تُحيل إليها تجربة الكل. لا ريب في أن بودلير وجد إغراء قوياً في أن يتعرّف في نظرية التقابلات هذه إلى مفتاحٍ للعالم وفي التماثل الكلّي إلى علامة ذات نظام علوي، غامضة بكل تأكيد، ولكنها صحيحة ونهائية. وهذا الإغراء يلبّي حاجته إلى "عدم الخروج من الأعداد ومن الكائنات"، ويُشبع حبَّه للأفكار العامة والمسائل الجمالية أيضاً، وهذا نزوع يفسّر الهم نفسه بالتفكير في الهاوية، وبجعلها قابلةً للتحمّل بجعلها موضوعَ المسألة. ربما كانت الصورة بالنسبة إلى بودلير نظريةً تفسيرية، ولكنها هوًى في البداية. ولملاحظة قلبي المعرّى حقيقة بادية: الصور بالنسبة إليه هي هواه الكبير والوحيد والأولي. وهو يلاحقها، ويراها كهوى لأنها تمثّل له الطريق التي يمكن سلوكها إلى غاية لا يمكن بلوغها.

كما يقول بودلير عن دولاكروا: "إنه اللانهاية في المنتهي." إذن لا يكفي الجهد المتناقض الذي يدفعنا فيه ذلك "الرأس الحاد الذي هو اللانهاية". قاصداً أعلى نقطة تناقض، يجب، مع هذه الحركة غير المنجَزة دائماً، والتي تستبعد كل نهاية، وكل راحة، تحقيق هدف منتهٍ ومُنجز وكامل. نحن نعلم أن عدم الانتظام بالنسبة إلى بودلير هو الجزء الرئيس من الجمال، ولكننا نعلم أيضاً أن الجمال لا يمكنه أن يستغني عن شكل منتظم بانسجام. الجمال هو غير المنتظَر l'inattendu وهو انتظار الإيقاع؛ شيءٌ ما غامض، ما لا نستطيع القبض عليه، شيءٌ ما غائبٌ ومحروم من نفسه- وما يوجد من أمرٍ أكثر دقةً، التوافق الصحيح لمشروعٍ مُنجَزٍ بقوة ("أعظم شرفٍ للشاعر: أن ينجز إنجازاً صحيحاً ما شَرَع في القيام به"). والتذكير بأن بودلير قد جعل من البرودة، ومن حلم الحجر، المثلَ الأعلى الذي اقترح عبادتَه، ليس تذكيراً إلا بأحد مصطلحات منطق الأضداد الذي به، كما يقول بمناسبة الحديث عن بو، "يتمّ الإبداع". ببرودة، ولكن في الهوى، الهوى غير المحدود، ولكن ضمن الحدود الأكثر صلابة، يترسّخ جنون

الحساسية الأعظم بوساطة صفاء الذهن والتفكير والنقد والسخرية. لكي يظهر الخيال يجب اللقاء بين هاتين العلامتين القصويين "اللتين تسِمان أصلب العبقريات": التدلّه بحب الهوى، والتصميم البارد على البحث عن وسائل للتعبير عن الهوى بالطريقة الأكثر قابلية للرؤية.

إذا تَرَك الشعرُ التناقضات التي يفترضها تظهر بوضوح، فإن تجربة استحالته لا يمكن أن تتم، وسيكون العذاب الشعري بلا قيمة. إنما بوساطة الغموض يصبح الشعر إبداعاً. وعندما لا يعود يُشاهد فيه إلا التمزّق والأهواء المتناقضة، في هذه اللحظة، لحظة الصعوبة الأكبر، تُكتَشف أيضاً السهولةُ التي تُصالح بين كل شيء. وهكذا فإن مُنتَهي Le fini بودلير، الذي هو أولاً مبدأ التناقض مع اللانهائي l'infini، العملُ الممزِّق الذي بوساطته يجب أن يتجاوز الحلمُ نفسَه، وأن يتحوّل، لكي يصبح واقعياً طبعاً دون أن يفقد شيئاً من عفويته، يصبح يقينَ الكلام المكتوب، والقواعد التي تثبّه، وسعادةَ أمرٍ قوي، مقبولٍ تقليدياً.

وهكذا فإن حركة التوتّر غير المحدود نحو كلّية غير مكتملةٍ دائماً تبدو كجهدٍ تراجيدي، ثم تبدو أيضاً واحة الإلهام ونعمة النوم. واللانهائي في المنتهي هذا بكل تأكيد شيء ما سهل، ولكن الإبقاء على هاتين الحركتين معاً، وتركيبهما وتحقيقهما أحدهما بوساطة الآخر، إذا ما افترض ذلك جهداً كبيراً، فإن العمل الفني يجد فيه الموارد الأثمن، ونرى في النهاية أن غير المنتظَر، بدلاً من أن يتعارض مع انتظار الإيقاع، إنما هو غير محسوس إلا في هذا الانتظار، أن يتناغم الغامض مع الكلام الأكثر دقة، كغموض الحلم، لكي يُعبَّر عنه، يجد كل ما يجب في شفافية اللغة، بحيث أنه يصبح من الطبيعي لبودلير أن يمتدح شعر إدغار آلان بو بهذه المفردات: "إنه شيء عميق ولامع كالحلم، غامض وكامل كالكريستال."

من المؤكّد أن الكلام هاوية، ولكن قد يحدث أن الهاوية تحتاج إلى العدد لكي تكلّمنا. سهولة رائعة كفايةً، ولكنها مزعجةٌ قليلاً لهذا السبب. ولكن هل أزعجت بودلير؟ يمكن أن نفكّر مع سارتر أن هذه الطريقة في الشعور بالإخلاص للهاوية بالاستناد إلى صلابة حوافها تناسبه تماماً وأنه، إذ ربطه خيارُه بهذه الطريقة النقية بالإبداع الشعري، فذلك بالضبط لأن الإبداع الشعري ليس نقياً إلا في الالتباس. كل شاعر يحمل سوء النية la mauvaise foi في لعبته، وهو لا يستطيع إزاءه أن يفعل شيئاً، ولكنه يستطيع معه أن يفعل كل شيء، حتى إنقاذ حسن نيته، وأن يتوه، ومع ذلك ينجح.

ولكن يجب النظر أيضاً ضمن أية شروط.

الشعر وسيلة ليضع الإنسان نفسه في حالة الخطر ولكن دون أن يتعرّض لخطر، هو طريقة للانتحار، لتدمير الذات تُخلي المكان بيسرٍ لأكثر تأكيدٍ للنفس تأكيداً. ومن الصحيح التذكير بذلك لأن هذا النقد مطلوب من الأدب نفسه، وفي الحقيقة هذا الأدب ليس له معنى ولا قيمة إلا كهوًى يعيشه الكاتب، في الخديعة التي يجد نفسه متواطئاً فيها. ولكن عندما نبدأ بالتأكيد على التباس الشاعر، نأخذ أيضاً حقّ إيقاف هذه الحركة، وتسكينها في إحدى نقاطها من أجل وصفها. إن خاصّية الالتباس هي الهروب من الإيقاف ومن الوصف. ما دامت النيّة السيئة تتم، فإنها تماماً نهج النية الحسنة، هي الأجود من أن تُقبل أبداً، من لعبة الخديعة غير

المسؤولة التي ترفض الالتزام والتعرّض لمخاطر الحقيقية.

ضمن هذا المعنى، نية بودلير السيئة، التي حلّلها سارتر جيداً، هي أيضاً أخلاقه العليا كشاعر، هذه الأخلاق التي تقوده إلى التنكّر والمخاتلة السطحية للتأنّق الأسلوبي dandysme. وفي هذه المخاتلة الجديدة، لا ريب في أنه يبحث عن مخرج من الاستحالة الشعرية، ولكن في الوقت نفسه، يستخدمها ليشي بتلك المخاتلة الأخرى، الكافية جداً، ألا وهي الكلام. الغندرة لا تلقى كثيراً من العناية في تاريخه، ولا أحد مثله حكم على المدى الضعيف لهذه العبادة حيث كان يلتقي مع كثيرٍ من معاصريه لأنهم قدّروها تقديراً واقعياً، وهو الذي جعل منهم طبقة، لم يحبّ إلا الطبقة التي يكون فيها وحيداً. ويقول: "إذن ما هو هذا الهوى الذي أصبح مذهباً والذي جعل المريدين مسيطرين، وما هذه المؤسسة غير المكتوبة التي شكّلت طبقة متعالية إلى هذا الحد؟ إنها قبل كل شيء الحاجة الحارّة إلى اصطناع أصالة محتواة ضمن الحدود الخارجية للأعراف." (رسّام الحياة الحديثة). إن هذا الحكم يبيّن أنه اعتمد اعتماداً واقعياً على طريقةٍ كهذه ليؤكّد حرّيته، وقد كان بلا وهم حول صراحة هذه اللعبة الصغيرة للتمرّد.

كان "لتباينات" الحياة في نظر بودلير أهمية امتحانٍ، بسيط في صفاته، ولكنه أساسي في تأثيراته، وكان جوهرياً بصورة خاصة لأنه خدمه، بصورة غير مباشرة، وحتى من حيث لا يدري، في الإحساس بقيمة العمل. التأنّق الأسلوبي، كوسيلة للتحرّر، هو أفقر الوسائل، ولكنه لم يكن غافلاً عن ذلك. وعن حياته "الحرة"، لم يكن أكثر غفلةً. فنحن نعلم أنه لطالما احتقر "التقليد الفني في المظهر وفي السلوك". "أريد أن يُبدَع تجديدٌ، وأن تُصنَع كلمةٌ مخصّصة لنسف هذا النوع من التقليد...ألم تلاحظوا غالباً أن شيئاً لم يعد يشبه البرجوازي الكامل إلا الفنان ذا العبقرية المركّزة؟ (بعض الكاريكاتوريين الأجانب). إن اللاسلوك والكسل والحياة الفوضوية التي كان يعيشها (أو التي كان يعتقد أنه يعيشها) لم تكفّ عن الإثقال عليه، دون أن تبدو له مثلاً أعلى جمالياً أو أخلاقياً مثيراً للإعجاب. هل هذا بسبب امتثاليته السرّية؟ ربما. ولكن لقد حدث ما يلي بالضبط: هذا الوجود الذي يخشاه، انغمس فيه أكثر فأكثر، وتلك الحياة ذات الزمن المفقود والعمل المخرَّب، والقدرية بالنسبة إلى نشاطه الأدبي، كلّما أضنته، كلّما سجنته ووجدته مطواعاً وأشعرته بدنوّ الهاوية التي يخشى الضياع فيها.

ليس لأن هذه الحياة تصدم محرّري مجلة سييكل Siècle، بنواحيها الكثيرة المعارضة لنفسه، تشكّل امتحاناً رئيساً. بل لأنها تجعل عزاءَ الإبداع الأدبي أصعب دائماً بالنسبة إليه، عزاء لأنه يناسبه تماماً، ولأن بودلير يضعه فوق كل شيء، فإنه يُلزمه في المجاملات الخطرة بالنسبة للالتباس الشعري نفسه. ويجب أن نلاحظ أن مذهب العقم الذي يربطه اسمُ بودلير بالمثل الأعلى للفن، فإن مثال بودلير هو الذي يفرضه بعد وفاته، ولكن هو نفسه لا يحسد شيئاً، ما دام المبدعون الكبار الخصبون من أمثال بلزاك Balzac ودولاكرا Delacroix وغوتييه Gautier. لم يكن حلمه أن يكتب بضعة أبيات خالدة، بل أن يكتب أعمالاً بالغة التنوّع فيها كثيرٌ من الروايات والمسرحيات، أعمال واسعة لرجل أدب. ومن هنا نجد كثيراً من

المشاريع يجرّها خلفه، ولا يحقّقها، وقد أخذت تسكنه شيئاً فشيئاً كصوَر آمال ماضيه الهادئة، تسكنه علامةً على الضيق الذي لم يعد يهرب منه.

لو أنه لم يُحبّ إلا أحلام اليقظة، ولو أنه آمن منذ البداية، مدركاً أن الكلام هاوية، وأن الصمت أقرب إلى الصدق من أجمل القصائد، كان سينسحب من جديدٍ من الموضوع بكسله وعجزه. ولكنه بكل دقة- وربما بفضل ضعفه المتثل- لا يستطيع أن يستغني عن المنتهي؛ ويظلّ التطلّب الشعري دائماً، بالنسبة إليه، تطلّبَ كلامٍ منضبط ومنتظم ومشغول ومُفكَّر فيه، وذكي قدر الإمكان، ولا يتمكّن الحلم النقي أبداً أن يحجب عن عينيه العيب الذي يجعله ممكناً ولا الخديعة التي يمثّلها.

لنتذكّر الغرفة المضاعفة: "هي غرفة تشبه حلم يقظة، غرفة روحية بصورة حقيقية." وهذه الغرفة هي النقاء الشعري المُنجَز: "على الجدران، لا توجد أية بشاعة فنية. وفيما يتعلّق بالحلم النقي وبالانطباع غير المحلَّل، الفن المحدّد، الفن الإيجابي كُفْرٌ. هنا، كل شيء له الوضوح الكافي للانسجام وظلمته اللذيذة." نعم، هذا هو المطلق، الاكتفاء الشعري: فالزمن تَوقّف، والأبدية تسُود. ولكن فجأةً، يُقرَع الباب. "ضربة رهيبة، ثقيلة، دوّت... و، كما في الأحلام الجهنّمية، بدا لي أن أتلقّى ضربة فأس في معدتي." عندها ظهرت الغرفة الروحية كما هي، زريّةً، وعالماً قبيحاً، ضيقاً، حيث الأبدية لم تعد سوى الزمن الذي يؤكّد: "أنا الحياة، الحياة التي لا تُطاق ولا ترحم... عِشْ إذن ملعوناً." إذن الحلم النقي ليس إلا القذارة. ووجهه الآخر هو العاديّة الحاضرة دائماً والتي لا يُخفيها إلا الوهم. لا يهم،

يقول الشاعر مازحاً. وماذا إذا خُدعتُ أنا نفسي بهذه الأبدية المزيّفة التي ليست سوى نسيان الزمن؟ نعم، ولكن الشرط الشعري يريد ذلك: ما إن يبدأ الإعجاب حتى تُطلق الضربةُ طالبةً اليقظة، والشعر نفسه هو الذي يطلق هذه الضربة الثقيلة والرهيبة، والتي تبيّن ماهية الحلم: الخداع والعدم.

لن نتبع جميع الأشكال التي يتّخذها هذا النقاش عند بودلير: إذ يلزم لذلك دراسة طويلة جداً. بل نحن نريد ببساطة أن نبيّن أن الاعتراض، إذا كان يذهب عنده من حيلة إلى حيلة، ومن تسوية إلى تسوية، لأنه لا يتوقّف أبداً، فإنه لا يسمح لنا أبداً بشجب هذه التسويات ولا هذه الحيل –وفضلاً عن ذلك، فإن هذه الحركة، بدلاً من أن تكون طريقةً حاذقة في تحويل فقدان التوازن إلى مصدر توازن، فإنها تحضّره لسقوط يعمّق خطورته دون أن يتمتّع به.

من الصعب أن ننسى: الكاتب الذي يضع جزءاً كبيراً من القيمة الشعرية في العمل، هو أيضاً الكاتب، ولأنه لا يتمكّن من العمل، يكتشف شكلاً من النشاط، أعمق من العمل، ومن هنا يصدر عملُه جزئياً ويشهد عليه. لقد اعتدنا أن لا نرى فيه إلا منظّر المنتهي الذي يحدّ حداً غريباً من دور الإلهام. ومع ذلك فإن بودلير هو الذي يعلن: "في الفن، ثمة أمرٌ غير ملاحَظ، ألا وهو أن الجزء المتروك لإرادة الإنسان أصغر بكثير مما يُعتقد." وبودلير أيضاً هو من يوصي بالكتابة بلا ندم، ودون شطب وهو أول من سعى إلى الآلية. " أنا لستُ من مؤيّدي الشطب، فهو يربك مرآة الفكر." "إذا كان لتنفيذ واضح جداً أن يكون ضرورياً، فذلك لكي تكون لغة الحلم مترجمةً بكل وضوح، ولكي تكون

سريعةً جداً، وذلك لئلا يضيع شيءٌ من المفهوم غير العادي الذي يواكب التصوّر." وبكل تأكيد، كلما ترسّخت استحالة العمل، فإنها تضاعف الدعوات إلى العمل من أجل لقاء الإلهام. "كلما ازداد عملنا، كلّما عملنا بصورة أفضل، وكلّما أردنا العمل أكثر... اعمل ستة أيام بلا توقّف." ولكن لكونه أمام العمل كأنه أمام هاوية جديدة، يجب عليه أن يعود إلى عبارتيه "أنا أفرط في التفكير" أو "الشروع في الكتابة حالاً" اللتين بوساطتهما يسعى إلى التماسّ مع حياته المباشرة ومع الظهورات الخاصة بهذه الحياة (على سبيل المثال، انظر رسالته إلى أسلينو Asselineau، حيث ينقل أحد أحلامه نقلاً رائعاً، أحد أكثر الأحلام سرياليةً التي عيشت قبل الرسالة).

وبفضل هذا التوعّك الذي يحمله إلى حلولٍ غير قابلة للممارسة وخصبة على حدٍّ سواء، وإلى عمل روتيني، وإلى سلبيةٍ مطلقة، يصل إلى حركات يائسة دلالتها الشعرية كبيرةٌ جداً. إنه يكتشف الدوافع الغامضة والمجهولة التي تنقل إلى الفعل الرعبَ من الفعل. "إن نوعاً من الطاقة ينبجس من الملل ومن أحلام اليقظة." ويقول أيضاً إن الإنسان قادرٌ، بوساطة هذه الطاقة، على التحريض وعلى ملامسة القدر والإحساس بنهاية الحياة بمغامرتها واللعب بها- تجربة بالمعنى الأعمق للكلمة، وبسبب السِمة غير المنهجية لهذه التجربة بل العفوية، لدى إنسان قليل الجدارة بالعفوية، ربما كان لها قيمة أكثر من تجارب انحراف رامبو Rimbaud كلّها. والزجّاج السيىء تعلن عن مذكرات من القبو.

عندما كتب بودلير: "يجب على الإنسان أن يكون سكراناً دائماً، كل شيء يكمن هنا: فهذه هي المسألة الوحيدة." يجب استخلاص السمة الأدبية من هذه الوصية: السُّكْر هنا من أجل تأثير الكلمات: "يجب عليك أن تسكر بلا توقّف...ممّ؟ من الخمر، من الشعر، من الفضيلة، كما يطيب لك." ولكن قد يحصل أن هذا السُّكر المقترَح بنيّةٍ سيئة على أنه غاية أسمى من الشعر (بنيّةٍ سيئة لأنه في نهاية الأمر، مع جملة اسكروا، لا يفعل شيئاً سوى قصيدة) وقد يحصل أن هذه اللامبالاة في السُّكر، إذ تأخذه إلى الكلمة، تجعل السّكر أكثر فأكثر توعّكاً، ذلك الذي يؤدّي إلى أعمال ذكيّة. في هذه اللحظة يمكن أن يظهر زوال الحظوة كعقابٍ أراده سراً، أراده وهو يأمل التخلّص منه في الوقت المناسب؛ ولكن ما إن يصيبه، ويدنو منه ويصبح كل يوم أكثر تهديداً، يكون له أيضاً هذه النتيجة المضاعفة الواضحة: إعادة تقييم شعر الكلام، مواساة لم تعد حالياً إلا عذاباً سرمدياً؛ والحط من قيمة شعر الصمت، شعر الوجود يذهب سدى، وسيكون من السهل عليه جداً الانهماك به. لذا فإن صواريخ fusées وقلبي عارياً Mon cœur mis à nu اللتين يرى فيهما سارتر اجتراراً للأفكار دون الإتيان بجديد ودون عمق، تتّخذان أهميةً لا تُصدّق وتصبحان، بالنسبة إلى شعر المستقبل، إشارة مأساوية كثيرٌ من العيون سوف تمعن النظر إليها. فماذا كتب فيهما؟ "في الأخلاق، كما في الجسد، لطالما انتابني الإحساس بالهاوية، ليس هاوية النوم فحسب، بل هاوية الفعل والرغبة والذكرى والأسف والندم والجمال والعدد إلخ. لقد عالجتُ هستيريتي بمتعة ورعب. ما أزال أشعر بدوار، واليوم 23 كانون الثاني 1862، تلقّيتُ إنذاراً غريباً، شعرتُ بريح جناح الحماقة تمرّ بداخلي."

سوف نلاحظ أن بودلير لم يعد يتكلّم هنا عن الكلام بوصفه هاوية، نسيان مأساوي. في الساعة التي سيصبح فيها الكلام بالنسبة إليه هذا الفراغ الذي تعرّف إليه فيه في البداية، وحيث عيش كدوارٍ، فإنه يتوه في الغياب الذي يظهره، في تلك اللحظة يتجنّب الوشاية به كما لو أنه كان يريد أن يحتفظ لنفسه بهذا الملجأ، وكما لو أن القصيدة، بداخله، ولأنها أصبحت مستحيلة، كانت تنتظر وتتطلّب أن تُصنع انطلاقاً من الاستحالة التي حشرها فيها. لأنه يجب الإيضاح، الحماقة l'imbécillité، هذا الشر الأسوأ من الشر لا يقدّم لبودلير المصطلح حيث يطيب له، ويحقّ له، بعد كل هذا السأم، أن يجد الراحة، ليس أكثر من أن تتبدّى له، الآن وهي هنا دانية جداً، ولنقُل إنها تحت تصرّفه، مثل التقمّص الأعلى للذكاء الشعري. لفترات طويلة من حياته، كان الموت والانتحار والعدم إغواءه، إغواء غالباً ما ينقصه الجدّية، يلاعبه، بحيث أنه يحقّ لنا أن نرى فيه طريقةً حذرةً ليُشبع رمزياً اشمئزازه من الحياة. يريد أن يكتب لجول جانان Jules Janin، الإنسان السعيد: "ماذا! لم تراودكَ الرغبة قطّ في أن تمضي، لا شيء إلا من أجل تبديل المشهد! لدي أسباب جدّية جداً لأشكو من لا يحبّ الموت."، يجب أن يشكوه، هو أيضاً، لعدم احتفاظه بالصمت على رغبة لا يشبعها أبداً، ولا تؤدّي إلا إلى رسالة 30 حزيران 1845، وإلى هذا الاعتراف الغريب: "أقتل نفسي لاعتقادي بأني خالد، وأني آمُل." اعتراف غريب. فماذا يأمل؟ وما معنى هذا الخلود الذي يدعوه إلى الموت؟ من المؤكّد أن لا شيء يشبه خلود إيمانه الديني القديم، ولا شيء أيضاً يمكن أن يبدو كتجديفٍ نهائي، تحدٍّ موجّهٌ إلى اسم الشر، ما بعد الموت، وللخير المهان للمرة الأخيرة.

أمر مدهش، فبودلير لم يؤمن يوماً بالعدم. ولديه الشعور العميق جداً بأن كُرْهَ الحياة لا يمكن أن يواسى بالموت، وأنه لن يلاقي فراغاً ينهكه، وأن هذا الكره للوجود الذي هو الوجود له دلالة رئيسة شعور "لا يكفّ المرء عن الوجود، ولا يخرج من الوجود، وهو يوجد وما يزال موجوداً"، وتجلّى ذلك بوساطة هذا الكره. ماذا علمه الهيكل العظمي الحارث؟

هل تريد (قدراً قاسياً جداً
مرعباً وشعاراً واضحاً)
تبيان أن في الحفرة نفسها
النوم الموعود غير مؤكّد

وأن العدم خائن لنا
وأن كل شيء، حتى الموت، يكذب علينا
وأنه، سرمدياً
للأسف! ربما يلزمنا

في بلد ما غير معروف
خدش الأرض الخشنة
ودفع معزقة ثقيلة
تحت قدمنا الدامية والحافية؟

وماذا يكتشف في الظلمات؟ الظلمات؟ الفراغ؟ السواد؟ لا، بل المعنى المتولّد سرمدياً من كائن مختفٍ، كائن يعيد إليه الاختفاءُ المعنى والوجود.

كيف ستعجبني، أيها الليل الخالي من هذه النجوم

التي يتكلّم نورها لغةً معروفة

لأني أبحث عن الفراغ والسواد والعراء

لكن الظلمات هي نفسها لوحات

يعيش فيها، منبثقين من عيني بالآلاف،

أشخاص مختفون عن النظرات المألوفة.

إذن لا مجال للاعتماد على العدم من أجل الانتهاء، لأن الإنسان عندما يلج إلى الوجود، يلج إلى موقفٍ له خاصّية جوهرية هي أن الإنسان لا ينتهي منه. وبدلاً من أن تصف فكرةُ "الكائن- من أجل- الموت L'être-pour-la mort" عند هايدغر Heidegger الإمكانيةَ الحقيقية، فإنها لا تمثّل في نظر بودلير سوى خديعة إضافية. لسنا نجد الموت أمامنا، بل الوجود الذي، مهما تقدّمتُ بعيداً، يبقى دائماً أمامي، ومهما انغرست إلى الأسفل، فهو أسفل مني، ومهما وطّدتُ نفسي توطيداً لاواقعياً (على سبيل المثال في الفن)، فإنه يعدي هذا اللاواقع بغياب الواقع الذي هو الوجود أيضاً.

- **ولكن لماذا تبكي؟ وهي الجمال الكامل الذي سيضع عند قدميها الجنس البشري المهزوم**
  أي ألم غامض ينهش جوف البطلة؟

- **هي تبكي، بلا معنى، لأنها عاشت!**
  ولأنها تعيش! ولكن ما تمقته بصورة خاصة، ويجعلها ترتجف حتى ركبتيها
  أنها غداً، للأسف! عليها أن تعيش المزيد!
  غداً، وبعد غد وإلى الأبد- مثلنا!

وهكذا فإن الفن والعمل الفني (الذي يمثّله تمثالُ كريستوف في هذه الأبيات) يؤكّدان أن خلف الأمل بالبقاء هناك اليأس بالوجود المستمر، في انحلال كل شكلٍ وكل وجود، والذي يستمر، لكونه ما يزال شكلاً ووجوداً، فإنه يواصل، إلى ما بعد كل حياة، الغموض والخديعة اللذين سبّبا حياتنا.

إن هذه التجربة هي التي جعلت كلمة "فظيع" حقيقيةً، وبها وصف بودلير قصائده، وهي التي وهبت أهميتَها كلّها لصورة الهاوية، العادية بصورة عامة. لأنه، أكثر من أن تستطيع فعله فكرة الحرية التي منها يمكن على الأقل استخلاص المبدأ المطَمْئِن لسلّم جديد من القيم، فإنها ألزمته في تنازع بلا نهاية ولم تدَعْ له حتى الأمل براحةٍ في الموت أو العدم. بوساطة الهاوية، كره الوجود كشف له في الوجود ما هو تحت الموت، وما بعد نهايته الخاصة، وفي "لا حساسية العدم" شبهَ فكرةٍ وأملاً مزيفاً. إن قصيدة " آمل" التي كتبها في 25 كانون الثاني 1845، تردّ على هذا الشعور بأن الإنسان لا يخرج من الوجود بالموت، بيد أن "آمل" تردّ أيضاً على حركة التهرّب والهروب التي نتجت عنها دوغما الخلود: وبوساطة هذه الدوغما أصبحت كراهية الانحلال الأبدي في الوجود الأمل الأبدي بالوجود، وما بعد الحياة الذي هو حياة الكون في الآخرة.

بودلير لم يقتل نفسه يومَ أمل في الموت. ورأى أن الموت يكذب، وأن العدم خائن. لقد دنا من الحماقة، دون أن يتعرّف أكثر في هذا الدنو إلى انتصار اللامنتهي على المنتهي، ولا إلى وسيلة مُرضية للتغلّب على السهولات المعقولة الوادعة. وسرعان ما فقد استخدام الكلمات. إن زوال حظوته كامل. فماذا حصل؟ يمكننا تماماً أن نؤكّد مع سارتر أن بودلير استحقّ هذه النهاية، والاستحقاق يعني بوضوح تام أنها ليست أهلاً للاستحقاق، ما يجيب على وجهة نظر بودلير نفسه، كما على وجهة نظر السيد فيلمان الذي يرى أن مشهد رجل صامت ومهدَّمٍ على سرير مشفى لا يمكن أن يبدو مشهداً رائعاً. ولكن يجب الاعتراف: إذا كانت هذه النهاية تتهم بودلير بتكريس كارثة هو مسؤول عنها، فإنها تبرّئه من أنه لعب دون أن يخاطر، ومن أنه سقط دون سقوط ومن أنه أحب المصيبة دون أن يتألّم منها. حول هذه النقطة على الأقل تكفّ الخديعة أن تُعزى إليه. والإيهام انتهى إلى حقيقة، وأصبح الدمار الرمزي الذي تُصوّره قصائدُه واقعياً ما يكفي لفرض جدّيته.

طبعاً يمكن أن ندّعي أن بودلير لم يُرِدْ هذا، وأنه لم يخطّط لهذه النهاية السيئة إلا عبر أهداف حياتية كانت تخفي عنه صفتَها الكريهة. بلا ريب. ولكن هذا لا يهمّ كثيراً، ومنذ اللحظة التي نجعله فيها مسؤولاً عن الكارثة التي لم يحضّرها، علينا أيضاً أن نجد الجدّية الصارمة للمأساة النهائية، ضمن الألف قرار ذوات النية السيئة التي أودت به إلى ملامسة المصيبة. نحن نعلم أن لا شيء مفاجئ في الوجود. فإذا كان بودلير قد مات في الفضيحة وفي تمزّق عبقريته المدمَّرة، فذلك لأنه لم يكتف، في حياته نفسها، بملامسة الفضيحة والألم عبر إفراطات مجانية أو رمزية، بل لأنه قبل أن ينغمس فيها إلى العمق، سواء أن هذا لم يكن إلا ليوم، وسواء أن هذا لم يكن إلى بوساطة حركة.

هكذا قرّرت له الحقيقة الشعرية. انهيار بودلير، وكفاحه في الأشهر الأخيرة مع الكلمات التي تخدعه، وكل هذا المأزق بأن آلاف المرضى المجهولين، المصابين بالمرض نفسه، يقاسمونه دون أن يؤثّروا في الأدب، يبدو أنه النهاية البطولية للاعتراض، حيث تتحد، في خلال بضع لحظات، كل شيء هاوية: الكلام والقصائد المؤكَّدة والهادئة والجميلة التي حملته؛ تضحية نهائية من أجلها الشاعر الذي لا يعرف عنها شيئاً مضطرّ إلى الضياع لكي يحقّق ولكي يُحضر الشعر المقبل إلى الأبد، والمراد كتابته إلى الأبد.

وعند ذلك حدث الأغرب: ذلك أن الأعمال المكتوبة وهي في منأى من هذه المأساة، والتي لا تشارك في خطورتها ولا في جدّيتها، والتي هي مدهشة في صنعتها أو تأكيدها الشكلي، كل ما كتبه، وما حلم بأن يكتبه، وقصّر عن كتابته، وكل ما فعله، اعتراضاته على العالم وتمرّداته كخجول، وأهدافه الأكاديمية الحزينة، كل هذا تحوّل في مأساة اللحظة الأخيرة وتلقّى منها معنى قدرٍ منجَز، لأن الاعتراض على النهاية لم يعوزه. هل هذا عدل؟ ليس هذا هو السؤال. الآن، وبودلير ميت في مجد العار الأخير، أصغر أوراقه، وأصغر أحداث حياته أُضيئت بنور جديد غيّرها، وتعلّم كل شخص أن يقرأها قراءة عكسية، وعلى أن يفكّ رموزها خلف الصمت الذي مدّده عليها الامّحاءُ النهائي.

هكـذا، فـإن الإخفـاق الحقيقـي للسـاعة الأخيرة طغى على حياةٍ كاملة ربما كانت كاذبة، محوِّلاً إياها إلى حياة صحيحة شعرياً. إنه عبر هذا الإخفاق يُعلَن التباسٌ كان يمكنه أن يتّخذ أسماءً سيئة جداً على أنه تجربة ناجحة لأنها دُفعت حتى النهاية، وحتى أوهانها لها قيمتها، وحيث الشعر يجد حسابه في الخيانات وحالات انعدام الوفاء. من الآن فصاعداً، الموت سيُعلي بودلير. وسيعيد إليه ما لم يملكه قطّ، أكثر من حياته: حياة لا نهاية لها. ولما كان قد فقَدَ الكثير، فقد كسب كل شيء. أدبياً على الأقل. لأنه بالنسبة إلى شخص إذ أحبّ الفن، فقد رأى لعنةً في الخلود اللاواقعي للعمل الفني، وهذه الذهابات والمجيئات للأجيال، وهذه التغيّرات اللامعة التي تمزجه بأيامنا، ربما تمثّل وجهاً من وجوه الكابوس الذي لمحه وخافه. بهذا المعنى، إذا كان مسؤولاً عن إخفاق حياته، فهو مسؤول عن نجاح بقائه أيضاً. رجل أراد أن لا يكون عظيماً إلا لنفسه، لم ينجح في أن يكون كذلك للآخرين إلا مع بعض العيوب الخطيرة. وعندما يكون لهذا المجد بريق كمجد بودلير، يجب تماماً أن نعترف بأنه مذنب به، ونكتشف فيه كل ما نقصه ليبقى مظلماً.

❑❑

مصطلح: (نظريّة) في الدراسات النقدية.. إشارات

أ. فايد محمّد*

تكتسي إشكالية التّنظيير عامّة أهمية كبيرة، تطوّرت بعد الجهود الّتي رغم اختلاف بعض روّادها اكتسبت الطابع الجماعي، ونقصد هنا إسهامات فرديناند دوسوسيرF. De Saussure وتلامذته، والمدرسة الشّكلية الرّوسية، وروّاد النّقد الجديد، وما عايش هذه التّيارات أو جاء بعدها إلى الآن.

أدّت التّطوّرات الّتي شهدها النّقد الأدبي في القرن العشرين، والممثّلة في إسهامات دوسوسير، والمدرسة الشّكلية الرّوسية، والبنيوية الفرنسية، ومدرسة النّقد الجديد في بريطانيا والولايات المتّحدة الأمريكية، وتيّارات ما بعد البنيوية... إلى تزايد الاهتمام بالجوانب النّظرية(1) في الممارسة النّقدية، مع ما صاحب ذلك من رُوحٍ تصنيفيّة لعمليّات قراءة النّص الأدبي، وتحديد لمنطلقاتها، ومراميها الّتي تُقيم الاختلاف بينها، دعامة محوريّة تدفع بها إلى نقاش – مهما كانت بواعثه يُسهم في تطوّر الدّرس النّقدي، والّتي تدقّق كذلك في الاختلافات الموجودة حتّى بين أقطاب النّظرية الواحدة على اعتبار "أنّ النّظرية لا يمكن أن ينظر إليها في منأى عن النّزاعات السياسيّة والإيديولوجية الّتي كانت ملمحا بارزا للقرن العشرين "(2) وبالطبع يستحسن أن نفهم كلمة الإيديولوجية في إطارها العام الّذي يعني علم الأفكار(3) وما يحمله الفرد من تصوّرات عن ما يحيط به.

وليس صعبا أن نستخلص الهوس بالنّظرية في النّقد الحديث غربيّه وعربيّه، فهذا يبحث في نظريّة المحاكاة، وذاك في نظريّة الأدب ونظريّة النّقد، والآخر في نظريّة النّص والتّناص، وآخرون في نظريّة الأنواع الأدبيّة، ونظريّة الرّواية، وما إلى ذلك من ألوان المعرفة الإنسانية(4).

* قسم اللغة العربية وآدابها المركز الجامعي.تيسمسيلت

سنعرض هنا إلى بعض جوانب مفهوم النّظريّة، وسنقتصر على تتبّع هذا المفهوم في بعض الدراسات النّقدية، بعد الإشارة إلى مفهومه في بعض المعاجم، ونخصّ بالذكر الإسهام الذي قدّمه ألجيرداسجوليان غريماس A. J Greimas، وجوزيف كورتيس J. Courtes وقاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنصوص لرشيد بن مالك، ودليل النّاقد الأدبي لكلّ من سعد البازعي وميجان الرويلي.

أمّا غريماس وصاحبه، فيعرّفانه في معجمهما المتداول بكثرة في السّاحة النّقدية، على أنّه جملة متناسقة من الافتراضات، ينبغي أن تخضع للتدقيق، وهي تمثّل حدوداً للنظرية(5)، واستنادا إلى ذلك فإنّ مفهوم النّظرية في عُرفهما يحتاج إلى ما يثبته قصد الفصل بين ما يستحقّ أن يسمّى نظريّة، وبين ما لا يعدو أن يكون وُجهة نظر غير مؤسّسة على ما يدعم استمراريتها ولو إلى حين.

ويكاد رشيد بن مالك يكرّر ما ورد لدى غريماس وكورتيس، فهو ــ تقريبا ــ يُعيد أفكارهما(6). وأمّا دليل النّاقد الأدبي فإنّ المصطلح لم يرد فيه مستقلا، بل يُشار إليه لحظة الحديث عن هذا المصطلح أو ذاك، على شاكلة ما ذُكر عن النّظرية الأدبيّة، والنّظريّة النّقدية حيث نُلفي البازعي والرويلي يرصدان حضور هذا المصطلح من عهد الإغريق إلى عصرنا الرّاهن، فقد استُعمل في البداية في ميادين لا صلة لها بالأدب والنّقد، لتُحصر دلالته في الجانب التّأملي الخالص وفي هذا إشارة إلى محاولات مبكّرة عند أرسطو للفصل بين ما هو نظري، وما هو تطبيقي، والحقّ أنّ مصطلح (النّظريّة) قد شهد تطوّرا وتزايدا في اهتمام النّقاد به، بعد تزايد الاهتمام بالدرس الألسني السوسيري(7)، وسنحاول أن نعرض لحضور مصطلح النّظرية في بعض الدّراسات النّقدية ولكن بإيجاز.

أفرد عبد الملك مرتاض في كتابه (نظريّة النّص الأدبي)، الفصل الأوّل لتأصيل المفاهيم التّالية:(نظرية- نص- أدب)، ويلاحظ هنا رغبة مرتاض في شرح المفاهيم الّتي تمثّل عنوانا لكتابه وعتبة نصيّة أولى، يُفضي شرحها وتأصيلُ مفاهيمها إلى مساعدة القارئ على مَوْضَعة هذا الجهد النّقدي، والّذي يهمّنا هنا هو مفهوم النّظرية، يقول: "إنّ مفهوم نظريّة Théorie) (Theory, مصطلح مشترك بين العلوم جميعاً، ... وهو مفتاح المفاهيم الّتي تروج فيها وأداة صارمة لجماع قواعدها"(8)، أي أنّ مصطلح نظرية يُمثّل مجموعة من الأفكار، والقواعد، والآراء الّتي تَصْدُرُ إمّا عن شخص واحد، أو عن مجموعة أشخاص – بغضّ النّظر عن مجال اشتغالهم، كما يُمثّل الأرضية الّتي انبنت عليها تلك الأفكار، أو بعبارة أخرى – قد تكون أصلح في مجال العلوم الإنسانية- الأصول المعرفيّة الّتي تُستمّد منها طرائق التّفكير وآليات القراءة وإجراءات التّحليل(9).

لقد تتبّع مرتاض هذا المفهوم، من خلال نصّ قرآني هو قوله تعالى: 9ثمّ نظر ثمّ عبس وبسر8(المدثر 22،21)، ومن خلال إسهامات أقطاب الدّرس البلاغي العربي القديم، مثل الباقلاني والزمخشري، والجاحظ...، مستنتجا أنّ مصطلح نظريّة لم يُستعمل وقتئذ بالمفهوم السّائد في أيامنا، أي أنّ النّقاد العرب قديما لم يجترحوا هذا المصطلح بمفهومه في الدّراسات الحديثة، وإنّما استخدموا مصطلح النّظر، ولكن ليس بمعنى الرُّؤية البصريّة، بل قصدوا به

التّفكير والتّأمّل(10) ومن الشّائع في لغة التّداول بيننا أن يقول الواحد منا للآخر (أنظر ما أنت فاعل في هذا الأمر...) ويفهم من هذا (فكّر وتأمّل حتّى تصل إلى قرار أو حلّ لهذا الأمر).

أدى عدم حضور مصطلح النّظريّة في تراثنا البلاغي القديم إلى كثرة جهود المحدثين من النّقاد الّذين ركّزوا جهودهم واهتماماتهم على ذلك التّراث. محاولين تلمّس النّظريّة فيه، عن طريق البحث في إسهامات أحد أو بعض روّاد وأعلام الدّرس البلاغي، بُغية إعادة صياغة أفكارهم وآرائهم في صورة متناسقة، حتّى يتسنّى وصفها بالنّظرية(11)، ويتأسّس مفهوم النّظريّة في أغلب جهود المحدثين المشتغلين على التّراث، في مجموعة من الآراء تتعلّق بمجالات مترابطة(نظريةّ الشّعر، نظريّة المعنى، نظرية الإبداع، النّظريّة النّقديّة، ...) في بُعدها الثّقافي العام، وهي مجالات تشترك في كون بعضها يكرّر بعضها الآخر، فهي جهود فرديّة غاب عنها التّلاقح والاستمراريّة، الّتي لا يمكن لأيّ جهد فكريّ، أن يتطوّر في غيابها –وهذه أزمة مستمرّة نحياها إلى الآن في ثقافتنا العربيّة- ، وحتّى الجهود الحديثة الّتي ترمي إلى إضاءة الدّرس البلاغي، غلب على جلّها البحث عن نظريّة قديمة من أجل تقويمها وتقويتها وجعلها قابلة للاستمرار(12)، ولا يمكن لهذا الهدف (البحث عن نظريّة قديمة...) أن يتحقّق كليّا ولا بنسبة نجاح كبيرة، وسبب ذلك – في اعتقادي – أنّ التّراث كتلة معرفيّة لا حياة لها إن قسّمت وفصلت إلى مجالات مستقلّة لا ترابط بينها، إلاّ الانتساب إلى عهد مضى، ولعلّ هذا هو الفارق الفيصل بين تعاملنا مع التّراث، وتعامل الغرب معه فتعاملنا تُحرِّكه ـ غالبا ـ القطيعة والتّغييب، وفرديّة الجهد دون استمراريّة، ولا مشاريع قراءة جماعيّة بينما يمتاز الفكر الغربي – غالبا – باستثمار التّراكمات(13) ونسبيّة النّبذ، والتّداخل بين مختلف مجالات المعرفة الإنسانية، حيث يستعيرُ كلّ مجال بعض مفاهيمه من مجالات أخرى فينهل النّقد من الفلسفة، وتأخذ الفلسفة من التّاريخ، ويقرأ الأدب التّاريخ، وهلمّ جرّا.

وفي الثّقافة الغربيّة لم يظهر مصطلح نظريّة "إلاّ في أواخر القرن الخامس عشر للميلاد...وقد نقلته اللّغات الأوربيّة الحديثة، خصوصا الفرنسيّة والإنجليزية والاسبانية -Teoria-Theory- Théorie)من اللّغة اللاتينية (Theoria) ويبدو أنّ اللاتينية نقلته عن الإغريقية، وكان هذا اللّفظ الإغريقي يعني لديهم الملاحظة والتّأمّل..."(14)، ويلاحظ من خلال العبارة الأخيرة في هذا النّص، أنّ المعنى العام لمصطلح نظريّة عند الإغريق يتعالق دون أدنى شك مع ما شاع في الثقافة العربية القديمة الّتي – بالرغم من عدم استعمالها لهذا المصطلح في هذه الصّورة- عبّرت بالنّظر عن التّأمل والتّفكير والرُّؤية الذّهنيّة، ولم تقتصر دلالة النّظر لديها على النّظر الّذي يعني الرّؤية الماديّة .

وعند هذا الحدّ نتساءل: ما النّظريّة النّقدية؟ وهل هي نظريّة أم نظريّات؟ ثمّ هل هناك معايير دقيقة، تُتيح لنا وسم هذا الجهد أو ذاك بتمثيله لنظريّة ما ؟ 'إذا أخذنا في الحسبان أنّ النّظريّة ينبغي أن تقوم على جهاز مفاهيميّ يصلح لمقاربة الظواهر الأدبية؟

سنحاول أن نقدّم بعض الآراء حول هذه التّساؤلات، على أنّها ليست خلاصة ما يمكن أن يقال فيها، لأنّ العلوم الإنسانيّة فضاء مفتوح لآراء لا تنتهي، يحاول كلّ منها أن يؤسّس لنفسه، وأن يجد لطرحه حيّزا يحاور فيه طروحات أخرى .

إنّه من غير المجدي أن نبحث عن تعريف جامع مانع للنظرية النّقديّة، ولإشكالية كونها

نظريّة واحدة أم مجموعة نظريّات، لأنّ الاختلاف الحاصل هنا لا يُخلّ إلى حدّ كبير في الدّرس النّقدي، الّذي يستمر ويتطوّر وتُمارس النّظريّات المتفاعلة في فضائه السّجالية، الّتي ترتكز على عناصر خلافيّة تروم من ورائها هذه النّظريّة، أو تلك إثبات نجاعتها على حساب النّظريّة أو النّظريّات الأخرى، وتمارس الحواريّة الّتي تتجاوز السّجال إلى محاولة احتواء النّظريّة أو النّظريّات الأخرى وإغنائها، ومن مظاهر تفاعل النّظريّات المختلفة في فضاء النّظريّة النّقديّة العامة، الاختلاف، والإقصاء، والتّغيُّر.

فأمّا الاختلاف ففحواه أنّ تعدّد النّظريّات يفرض تلمُّس مواطن الاختلاف، قصد تعديل المرتكزات الّتي تقوم عليها كلّ نظريّة، والتّعديل يُدخلنا لا محالة إلى السّجال والحوارية والمظاهر الأخرى، وهذا التّداخل سمة رئيسة في العلوم الإنسانية.

وأمّا الإقصاء فمظهر يُبَرَّرُ حضوره بتعدّد النّظريّات، فظهور نظريّة ما على أنقاض نظريّة أخرى أو احتواء لها، أو تضادٌ معها يوحي بإقصاء ما، و لأجل ذلك دأب بعض النّقاد على وصف نظريّات لا يُعملونها بالنّظريّات الميتة، أو النّظريات الّتي تجاوزها الزّمن (أقصاها بظهور غيرها، أو بتجدُّد مرتكزاتها وجهازها المفاهيمي).

في حين يتجلّى التّغيُّر في كون النّظريّة (النّظريّات) تراجع نفسها باستمرار، وعليه فإنّ التّفاعل بين النّظريّات المختلفة، والمنضوية تحت راية النّظريّة النّقدية العامة، يمثّل جدلاً معرفياً، وهذا الجدل "ليس حركة ذات اتجاه واحد، أو هدفاً واضحاً هو التّركيب، وليس كذلك منطلِقاً من موضع محدّد، إنّه قد يكون داخل النّظريّة عينها حين تفكّر ذاتياً لتوسيع مجالها..."(15)، إنّه جدل وتفاعل يهدف إلى الانتقال بالنّظريّة من مستوى إلى آخر يُتيح لها التّعامل مع ما يَجدُّ في السّاحة الثّقافية العامّة.

تعرَّفُ النّظريّة النّقديّة على أنّها " سائر النّظريّات المتعاقبة، كما صَدَرَت في تاريخ النّقد"(16)، وإذا اعتبرنا أنّ النّظرية النّقديّة تعالج القضايا الّتي تطرحها النّظريّة الأدبيّة – وهذه فكرة بديهيّة- على اعتبار أنّ النّقد مُذ وُجِد يشتغل على الأدب تصنيفاً، وتأريخاً، وتأويلاً... فإنّه من البديهيّ أيضا أن لا سبيل إلى فهم النّظريّة النّقديّة دون اطّلاع ومن دون فهم لمنظومة النّظريّة الأدبيّة(17)، لأنّ بين هذه وتلك ترابط لا يمكن أن يُنكر ولا أن يُتجاوز. ولا ضير أن نُشير هنا إلى مسألة نعدُّها على مستوى ما من الخطورة في السّاحة الثّقافيّة العربيّة، وهي انعدام التّوافق وغياب الاستراتيجيّة المدروسة في مجال النّشر، والتّرويج لأمور الثّقافة عامّة، والأدب والنّقد على وجه الخصوص، بحيث تغيب النّصوص الأدبية (الإبداعية) إن وُجِدت الدّراسات النّقدية الّتي اشتغلت عليها، وتغيب الدّراسات النّقديّة، إن وُجدت الأعمال الإبداعيّة، وهذا أمرٌ يُرْبِكُ الفضاء الثّقافي ويُسهم في تأخير ركبه، إن لم يوقفه وهذا ما لا نتمنّاه.

إنّ النّظريّة "لا توجد في عزلة أبدا، ولا توجد وحدها في الأدب أو في غيره، فهي بحكم كونها نابعة من علاقات معرفيّة وموضوعيّة تدخل أيضا في هذه العلاقات لتجعل وجودها وجوداً حواريّا..."(18)، ويُتيح هذا الوجود الحواريّ، أو الجدليّ إعادة النّظر في النّظريّات، فَتُجَدَّدُ أحيانا وتُتَجاوزُ أخرى، حتّى أنّ أحد الباحثين يقول:"إنّ تشكيل نظريّة نقديّة عامّة أمرٌ مشكوك فيه من وجهة النّظر المنهجيّة"(19) لأنّ نتائج علمنة الأدب والنّقد تبقى نسبيّة، فهما نتاج ذات تُعبِّرُ عن ذات (ذوات) مهما توارت بمقولات الموضوعيّة.

ويبقى بعد الّذي سبق أن نُشير باقتضابٍ إلى قضيّة المعايير الّتي تُتيح وسم هذا الجهد أو ذاك بتمثيله لنظريّة ما، وننطلق من فكرة أنّ التّساهل هو الّذي"حمل النّقاد المعاصرين على اللّهج بترداد مصطلح نظريّة، فإذا للأدب نظريّة، وللنّقد نظريّة، وللرواية نظريّة،وللشعر نظريّة، وللنص الأدبيّ نظريّة..."(20)، حيث أصبح لكلّ ناقد قال بأفكار معيّنة نظريّة، بل نظريّات حسب تعدّد المجالات الّتي أدلى فيها برأيه، ولأجل ذلك يستعمل النّقاد مصطلح النّظريّة للدلالة على المفرد حيناً، وللدلالة على الجمع في حين آخر، فنظريّة ناقد ما في الأدب تضمّ نظريّته في الرّواية، ونظريّته في القصّة القصيرة، ونظريّته في الشّعر...، ويستعملون في أحايين أخرى مصطلح نظريّات، ونُورد هنا بعض النّماذج تمثيلا لا حصراً، حيث يستعمل أحدهم(21) (نظريّات الأدب ونظريّات الشّعريّة)، ويستخدم آخر(22) في تقديمه لبعض الدّراسات المترجمة مصطلح (نظريّات)، ويتأرجح آخر(23) بين (النّظريّة) و(النّظريّات)، في مقدّمته الطّويلة الّتي صدّر بها مجموعة مهمّة من الدّراسات المتعلّقة أساساً بالأنواع الأدبيّة، والمتتبّع لهذه المقدّمة يستنتج من دون عناء ربط المترجم بين التّنظير والنّظريّة (النّظريّات)، حيث يتأسّس التّنظير فيما بعد نظريّة. ويستخدم آخر (النّظريّة) دلالة على (النّظريّات)، انطلاقاً من عنوان الدّراسة(24).

ويقابل بعضهم بين التّنظير والتّطبيق، فيختصّ الأوّل بالحديث عن أصول النّظريّة (النّظريّات) ويمثّل الثّاني أشكال ممارستها(25)، فالنّظريّةُ إذاً تُشكّل جامعاً لجملة من المفاهيم، والاقتراحات، ووجهات النّظر، تُمارس نظريّاً عند الحديث عن أصولها ومقولاتها ومفاهيمها وتُمارَس تطبيقيّا لحظة يُعمل هذا النّاقد أو ذاك مفاهيمها وإجراءاتها في مقاربة مسألة من المسائل الّتي يطرحها التّلاقح والتّفاعل بين نظريّة الأدب ونظريّة النّقد في فضاء الفكر الإنسانيّ عامّة.

إحالات:

1 ـ ناقش محمّد الدغمومي في الفصل الثّاني من القسم الثاني من كتابه نقد النقد وتنظير النقد العربي، منشورات كليّة الآداب بالرباط، ط1، 1999."مفهوم النظرية " في متننا النّقدي العربي، خاصّة ذلك الذي اشتغل منجزوه على الموروث النّقدي، محاولين البحث عن نظريّة تحكمه، ويعدّ هذا نموذجاً من نماذج هوس النقد الحديث بالنظرية.

2 ـــ ك.م.(نيوتن)، النّظرية الأدبية في القرن العشرين، ترجمة:عيسى علي الكاعوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996، ص 12(مقدّمة المترجم).
يراجع حول تطوّر النّقد مع مطلع القرن العشرين: موكاروفسكي(يان)، اللّغة المعياريّة و اللّغة الشّعرية، ترجمة وتقديم: الروبي (ألفت كمال)، مجلّة فصول (عدد خاص بالأسلوبية)، المجلّد الخامس، العدد الأوّل، 1984، ص 37(مقدّمة المترجم).

3 ـ ينظر: الماضي (شكري عزيز)، في نظريّة الأدب، دار الحداثة للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1986، ص 127. ويراجع: سنقوقة (علال)، المتخيّل والسّلطة(في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السّياسية)، منشورات الاختلاف، ط1، 2000،ص 61.

4 ـ نذكر تمثيلا لا حصرا كتب الناقد عبد الملك مرتاض :
في نظرية النّقد (متابعة لأهم المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظريّاتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع_الجزائر، دط، 2002.

في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، رقم 240، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، ط ؟، 1998.
نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط ؟، 2007.

5 ـ ينظر: Greimas (A.j) et Courtes (J) .Sémiotiquedictionnaire raisonné de la théorié du langage.seuil.paris.1972.p394.

6 ـ ينظر: بن مالك (رشيد)، قاموس مصطلحات التّحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، ط؟، 2000، ص238 و239.

7 ـ للمزيد من التّفصيل ينظر: البازعي (سعد) والرويلي (ميجان)، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2000، ص ص183/190 وص ص 199/205.

8 ـ مرتاض (عبد الملك)، نظريّة النّص الأدبي، ص 31.

9 ـ للمزيد من التّوضيح والتّفصيل يراجع : الدّغمومي (محمد)، نقد النقد وتنظير النّقد العربي، ص ص 121/123.

10 ـ ينظر : مرتاض(عبد الملك)، نظريّة النص الأدبي، ص ص 32/34.

11 ـ نذكر تمثيلا لا حصرا :- مصطفى ناصف، نظريّة المعنى في النّقد العربي القديم،دار القلم، 1965.

- محي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي، دار الكتاب العربي- تونس، 1981.
- هند طه حسين، النظرية النقدية عند العرب، وزارة الثقافة- بغداد، 1981.

12 ـ ينظر: الدّغمومي (محمّد)، نقد النّقد وتنظيير النّقد العربي، ص 122 وما بعدها.

13 ـ يقول يوسف(أحمد) في هذا الأمر : إنّ النّظرية :"تستند في أدبيات التفكير الغربي إلى أُطر معرفية، وفلسفيّة وتراكمات فكرية". ورد هذا في كتابه : القراءة النّسقيّة ومقولاتها النّقديّة، الجزء الثّاني، دار الغرب للنشر والتّوزيع، ط؟، 2001/2002، ص 09.

14 ـ مرتاض (عبد الملك): نظريّة النّص الأدبي، ص 35.

15 ـ الدّغمومي (محمّد)، نقد النّقد وتنظير النّقد العربي، ص 46 و 47. ولمزيد من التّفصيل حول مسألة الجدل بين النّظريّات ينظر: ص ص 45/47، ويراجع: ك.م (نيوتن)، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص ص 09/14.

16 ـ حجازي (سمير سعيد)، النّقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربيّة –مصر- ، ط 1، 2001، ص 20.

17 ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 20. ويراجع : الدّغمومي (محمّد): نقد النّقد وتنظير النّقد العربي، ص 44.

18 ـ الدّغمومي (محمّد)، المرجع السّابق، ص 44.

19 ـ حجازي (سمير سعيد)، المرجع السابق، ص 22.

20 ـ مرتاض (عبد الملك)، نظريّة النّص الأدبي، ص 37.

21 ـ ينظر: ناظم (حسن)، مفاهيم الشّعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص05، وص 07.

22 ـ ينظر: مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السّرد الأدبي، ترجمة مجموعة من النّقاد، منشورات اتحاد كُتّاب المغرب، ط1، 1992، ص05 وص 07 (من التقديم الّذي كتبه عبد الحميد عقار).

23 ـ ينظر: مجموعة من المؤلفين، القصّة الرّواية المؤلّف(دراسات في نظريّة الأنواع الأدبيّة المعاصرة)، ترجمة وتقديم: خيري دومة، مراجعة: سيّد بحراوي، دار شرقيّات للنشر والتّوزيع، ط 1، 1997، ص ص 7/19.

24 ـ نقصد هنا كتاب مرتاض (عبد الملك)، الموسوم ب: في نظريّة النّقد(متابعة لأهم المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظريّاتها) مذكور.

25 ـ ينظر: أبو هيف (عبد الله)، نظريّة التلقي في النّقد الأدبي العربي الحديث، ضمن كتاب "ملتقى الخطاب النّقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته"، المركز الجامعي خنشلة، 22/23 مارس 2004، منشورات دار الهدى للطباعة والنّشر والتّوزيع، ص 45.

❑❑

بحوث ودراسات..

التّقاسيم والسِّيرة الشّعْريّة

❑ د. سمر روحي الفيصل

ليستْ هناك سيرة ذاتيّة شعريّة؛ لأنّ طبيعة الأدب السِّيريّ تحتاج إلى لغة تعبير مباشرة، يملكها النّثر عادةً، ويفتقر الشِّعْر إليها دائماً؛ لأنّ لغته لغة المجاز؛ لغة التّعبير بالصُّور. وهذه اللّغة المجازيّة يتلقّاها المتلقّي تلقّياً ذاتيّاً بحسب ثقافته وتجربته في الحياة، وبحسب خبرته في قراءة الشِّعر أيضاً. أمّا لغة النّثر فهي لغة الوضوح والمباشرة والإعلام؛ لغة العقل التي لا يختلف اثنان حول دلالة ألفاظها وتراكيبها. وإذا كانت الأحكام المطلقة مرفوضة في التّحليلين الأدبيّ والنّقديّ؛ لأنّ تاريخ الأدب والنّقد قدّما، وما زالا يُقدِّمان، نصوصاً مغايرة للمألوف السّائد في الحياة الأدبيّة والنّقديّة، فإنّ نموذج السِّيرة الشّعريّة الذي أتحدَّث عنه هنا يُخالف المألوف في هذه السِّيرة. ذلك أنّنا اعتدنا أن يكتب الأدباء سيرهم نثراً، وألا يلجؤوا إلى المجاز فيها إلا قليلاً، في مواطن الحرج أو الخوف من استياء الآخرين، وما قد يجرّه هذا الاستياء من أذى معنويّ، أو ماديّ، لهم. بيد أنّ العادة الأدبيّة ليست قانوناً من قوانين الإبداع. فالرّواية أدب سرديّ، ولكنّ فارس زرزور كتب روايتين حواريّتين لم يكن للسّرد مكانٌ فيهما. وما كان في أثناء كتابته لهما خاضعاً للعادة الأدبيّة السّائدة في سبعينيّات القرن العشرين. كذلك الأمر بالنِّسبة إلى الدّكتور ياسين الأيوبيّ. فقد كتب سيرته الذّاتيّة (تقاسيم على خدّ الأصيل)(1) بلغة مزيج من الشِّعر والنّثر، دون أن يلتفت إلى العادة السّائدة في لغة السِّيرة الذّاتيّة العربيّة وغير العربيّة. بل إنّه دوَّن على غلاف سيرته عبارة (الكتاب الثّاني) انطلاقاً من أنّ ديوانه الشّعريّ (آخر الأوراد)(2) هو الجزء الأوّل من سيرته الذّاتيّة.

ليس هذا العمل غريباً إذا تذكّرنا أنّ ياسين الأيوبيّ شاعر، وأنّه، كعدد من الشّعراء العرب، كتب سيرته بلغة الشِّعر في ديوانه (آخر الأوراد)، ولكنّه شعر بأنّ فؤاده المحبّ مازال يحفزه إلى البوح، فكتب الجزء الثّاني من سيرته الشّعريّة نثراً، ولكنّه نثر بلغة الشّعر. وعمله شبيه بكتاب (سيرتي الشّعريّة)[3] للدّكتور غازي القصيبي، وهو كتاب قصره القصيبي

على حياته الشّعريّة، ولم يلتفت فيه إلى جوانب حياته الأخرى. ولعلّ عمل ياسين الأيوبيّ قريب أيضاً من (ينابيع الشّمس) لعبد الوهاب البياتيّ[4]، إذ رغب البياتيّ في أن يُدوِّن على غلاف كتابه عنواناً آخر، هو: (السّيرة الشّعريّة).

ليس عَمَل ياسين الأيوبيّ في السّيرة الشّعريّة غريباً وإنْ لم يكن مألوفاً في حقل السّيرة الذّاتيّة. ولعلّ النّقاط الآتية تُوضِّح طبيعة العمل الذي قدَّمه ياسين الأيوبيّ في (تقاسيم على خدّ الأصيل):

1. أعتقد أنّ الحافز إلى كتابة سيرة ياسين الأيوبيّ الشّعريّة (تقاسيم على خدّ الأصيل) يستحقّ الوقوف عنده قليلاً، دون أن يكون هدفنا من الحديث عن الحافز تقديم حُكْم قيمةٍ إيجابيّ أو سلبيّ. ذلك أنّ ياسين الأيوبيّ أحبَّ، وهو في العقد السابع من عمره (الأيوبيّ من مواليد 1937) فتاة جميلة تصغره بأربعة عقود، فانقلبت حياته رأساً على عقب، من السّكينة إلى الاضطراب، ومن الحياة المعيشيّة المألوفة إلى الصّراعات اليوميّة الخفيّة والمعلَنة. والحقُّ أنّني لم أستمدّ من (التّقاسيم) إجابات عن الأسئلة الآتية: لماذا أحبَّ الأيوبيّ هذه الفتاة وهو متزوج وله ثلاثة أولاد؟ هل كان مستعدّاً نفسيّاً للانفجار العاطفيّ عندما منحه الله هذا الحبّ، كما صرّحت التّقاسيم في غير مكان؟ هل كانت الحال غير المستقرّة في منْزله، وخصوصاً علاقته بزوجته وأولاده، سبباً من أسباب كمونه العاطفيّ، وحين جاءه الحبّ لقيه ينتظره مستعدّاً لاستقباله والتّشبُّث به؛ بغية إشباع نزوعه العاطفيّ؟ لا تُقدِّم التّقاسيم إجابات حاسمة عن هذه الأسئلة، ولكنّ (التّقاسيم) تُحدِّثنا عن أنّ تاريخ الأيوبيّ شهد عدداً من المغامرات العاطفيّة، واحدة تلو الأخرى، في صباه وشبابه ورجولته، ليس آخرها حبّه الفتاة التي ألهمتْه مطوَّلته الشّعريّة (منتهى الأيّام)[5]؛ تلك الفتاة؛ فتاة (منتهى الأيّام)، خلّفتْ فيه قدراً غير قليل من الرِّضا عن الذّات، فضلاً عن الهدوء النَّفسيّ، فاستقرّت أحواله العاطفيّة تبعاً لاعتقاده أنّه ما زال مقبولاً. وقد أسهمتْ سِنُّه المتقدِّمة في تقديم إضافة أخرى إلى الذّات، مُفادها أنّ هذا الحبّ قد يكون آخر مغامراته في الحياة الدُّنيا، وهو قادر على أن ينهض بما بقي فيه من عواطف. ولعلّ الأيوبيّ راح يوماً بعد يومٍ، إثر انتهاء هذا الحبّ الذي كتب في صاحبته ديوان (منتهى الأيّام)، يؤمن أنّه لم يبق أهلاً للحبّ، ولكنّه فوجئ بعد سنوات قليلة بفتاة أخرى في ريعان الصِّبا تحبّه لذاته دون أن تهتمّ بادئ الأمر بأمور سنّه وزوجته وأولاده. لعلّها أُعجبت به وهو أستاذها الذي تُعِدّ عنه رسالة جامعيّة، ولعلّ مكانته العلميّة والأدبيّة جذبتْها إليه، ولعلّ هناك أسباباً نفسيّة شدّتها إليه، ولكنّنا في الحالات كلّها لا نقرأ في تقاسيم الأيوبيّ ما يُسوِّغ الحبَّ عندها، وإنّما نلاحظ في التّقاسيم أنّ الأيوبيّ لم يُعِر هذا الجانب أيّة أهمّيّة، ولم يُفرد له أيّة مساحة من سيرته الشّعريّة، تبعاً لانصرافه إلى تصوير أثر الحبّ فيه وحدَه شعريّاً وإنسانيّاً ليس غير.

الحب، إذن، هو حافز الأيوبيّ إلى كتابة سيرته الشّعريّة. فإذا دقّقنا في هذا الحبّ وجدناه غريباً لثلاثة أسباب أخرى:

أوّلها: قِصَرُ مدّة الوصال بين الحبيبين. إذ لم يدم لقاؤهما غير أيّام؛ لأنّ زوجة الأيوبيّ علمتْ بالأمر، ونجحتْ في إنهائه بوسائلها الخاصّة التي لم تُصرِّح التّقاسيم بها. ربّما فهمت الحبيبة تهديد زوجة الأيوبيّ، فقرّرتْ إنهاء هذا الحبّ خوفاً من الفضيحة التي قد تعصف بها نتيجة التّهديد. وربّما آثرت الحبيبة إنهاء هذه العلاقة حرصاً على مشاعر خطيبٍ تقدَّم لها فرضيتْ به، ورغبتْ في

الإخلاص له. وربّما صَحّت الحبيبة فجأة على العقبات التي تحول دون نجاح حبّها، فتخلّتْ عنه طائعة قبل أن يأتيها زمن تُضطرّ فيه إلى أن تتخلّى عنه مرغمة. وربّما صحَّ ما صرّحت به الحبيبة من أنّها رغبتْ في التّخلّي عن هذا الحبّ لئلا تتأثّر حياة حبيبها الأسريّة. وقد تكون هناك أسباب أخرى نجهلها، ولكنّ الغريب في ذلك كلّه أن يتشبّث الأيوبيّ وحدَه بهذا الحبّ الذي دام وصاله أيّاماً، وعذابات فراقه شهوراً. الغريب أن يرضى الأيوبيّ بحال المُدْنَف الذي اهتزّت أركانه العاطفيّة، وكاد يُعيد سيرة المراهق الذي عرفتْ حياته العاطفيّة المرأة أوّل مرّة، أو سيرة الطّفل الذي تشبّث بما وقع تحت يده، وأبى أن يتركه لغيره. وما هو أكثر غرابة أن يدرك الأيوبيّ هذه الأبعاد كلّها، وأن يعلنها على الملأ، ويعترف بها غير هيّاب ولا خائف ولا خجل من سلوكاته؛ لأنّه رأى في الحبّ حياة جديدة سعيدة تكفيه بعد انقطاع صلته بزوجته وأولاده. وما يهمّ الأدب والأدباء هو أنّ هذا الحبّ القصير زمناً، العميق أثراً، خلّف نصّاً أدبيّاً سيريّاً هو (تقاسيم على خدّ الأصيل)، وقدَّم قبل هذه السيرة، وبسبب منها، ديواناً من الشِّعر، هو: (آخر الأوراد)، عدَّه الأيوبيّ جزءاً أوّل من سيرته الشّعريّة، دون أن يرى بين الشّعر في الجزء الأوّل، والنّثر في الجزء الثّاني، أيَّ فارق في التّعبير عن تجربة حبٍّ لم تحطّمه وهو الرّجل الذي يعيش عقده السّابع؛ لأنّها تجربة تُحْيي ولا تُحطّم؛ تجربة تُفتّق أساليب التّعبير الأدبيّ لديه بعد نضوبٍ كان يشعر به ويخاف منه.

وثانيها: انصراف هذا الحبّ إلى العُذْريّة. فهو حبّ غريب؛ لأنّه حبّ عُذْريّ، فرضه الأيوبيّ على نفسه، وأعلم حبيبته به حين خافت من اندفاعاته العاطفيّة. ومسوّغ هذه العذريّة، كما صرَّح الأيوبيّ غير مرّة في تقاسيمه، هو أخلاقه ذات النَّسَب الدّينيّ. ذلك أنّه اكتفى من الحبّ باللّقاء في أحضان الطّبيعة، دون أن يرغب في شيء آخر غير اللّقاء المقترِن ببضع قُبُلات ليس غير. هل كان الأيوبيّ يخاف أنّ ينجح التّواصل الجسديّ في إنهاء هذه الحال العاطفيّة، فرضي بالعذريّة خوفاً على حبّه، وضنّاً به من أن يمحوه لقاء جسديّ عابر، وصوناً لحبيبته البكر من انفجاره العاطفيّ الذي لا يُقدِّر مداه ونتائجه؟. قد يكون ذلك صحيحاً دقيقاً، ولكنّ تصريحات الأيوبيّ الكثيرة المتوالية الخاصّة بإبقاء حبيبته مُلْهِمَة، نقيّةً، مجسِّدةً قصده العذريّ، واضحة لا تحتمل التّأويل وسوء التّفسير. فهو راغب في الارتقاء بحبيبته من الجسد الدّنيويّ إلى المتخيَّل الأنثويّ المُلْهِم للقول الجميل.

وثالثها: رَبْطُه الحبّ والحبيبة بأوامر الله ونواهيه. فالأيوبيّ يَعُدّ الحبّ نعمة إلهيّة، فيدعو الله أن يديمها عليه، ويُمتّعه بها. وحين انقطعتْ صلته بحبيبته، وثارتْ عاطفته احتجاجاً على الانقطاع والجفاء، راح يرجو الله أن يُنعم عليه بلقاء واحد أخير يمنع نفسه من أن تنكسر، وبوصال يمنحه السّكينة. ولا شكّ في أنّ هذا كلّه انعكاس لقيم الأيوبيّ الدّينيّة، وانصياعه لأوامر الله ونواهيه. ولكنّ الارتباط الدّينيّ لا ينفي الغرابة عن هذا الحبّ؛ لأنّ نجوى الأيوبيّ الذّاتيّة بأن يمنحه الله الوصال والسّكينة نجوى صوفيّة وليستْ ماديّة. إنّها نجوى لا ترى في القُبُلات إثماً، وإنّما ترى الإثم في الأفعال التي تجاوز هذه القبلات. وليست القضيّة، هنا، قضيّة تفسير علاقة النّجوى بالحبّ، وإنّما هي قضيّة تأكيد الغرابة، وتعزيز العذريّة التي أشرتُ إليها، وترسيخ الرّؤيا الشّعريّة التي ترى الحبيبة مُلْهِمة ولا تراها جسداً ووصالاً مادّيّاً.

2. إذا غضضنا الطَّرْف عن الحافز إلى كتابة (التّقاسيم)، لاحظنا توافر شيء مهمّ جدّاً في هذه السِّيرة الشّعريّة، هو الصِّدق. ذلك أنّ الأمر الذي لا تخطئه عين قارئ التّقاسيم هو الصّدق الذي يرشح من كلمات ياسين الأيوبيّ وفقراته وصفحات تقاسيمه كلّها. والدّليل على ذلك أنّه لم يُخْفِ شيئاً من خلجات قلبه عن قارئ التّقاسيم، ولم يلجأ في أثناء الكتابة إلى الرّمز والتّعمية، وإنّما اعتمد الصّدق في رواية أحداث حبّه وانعكاساته على حياته العاطفيّة والنّفسيّة والأسريّة والاجتماعيّة. ولعلّه خاف من تبعات صدقه على حبيبته إذا هو صرَّح باسمها، أو ذَكَرَ معلومات عن حياتها وأسرتها، فآثر أن يُبقي كلَّ ما يتعلّق بها طيَّ الكتمان. أمّا الأمور التي تتعلّق به وحدَه فأعلنها واضحةً صريحةً. لم يُخْفِ الدُّموع التي ذرفها حين حزبت الأمور، وكثرت الضّغوط. ولم ير عيباً في القول إنّ علاقته بزوجته وأولاده ساءت إلى الحال التي دفعته إلى مغادرة منْزله والعيش وحيداً. ولم ينكر أيضاً أنّ النّصوص الأدبيّة التي كتبها في يوميّاته وفصوله ومُذكِّراته ورسائله، داخل تقاسيمه، لم يكن لها وجود لولا هذا الحبّ. ومن ثَمَّ بدا الأيوبيّ لقارئ التّقاسيم إنساناً صادقاً شاعراً يسهل عليه أن يتباهى بحبّه، وأن يحمد الله على هذه النِّعمة التي أسبغها عليه، وأن يعترف بأنّ هذا الحبّ فجّر الحجر الصّلد في داخله، فحوَّله إلى أحاسيس جميلة، وحفز قلمه إلى التّعبير، ومدَّ حياته بنُسْغ جديد قادر على أن يحييه سنوات أخرى طويلة.

بلى إنّ الصّدق معيار فنّيّ تُقَاس به أهمّيّة السّيرة الذّاتيّة الشّعريّة والنّثريّة. وقد تغلغل هذا الصّدق في نسيج التّقاسيم، فبدت سيرة شعريّة ماتعة، وبدا الأيوبيّ خلالها ناثراً شاعراً وصّافاً محبّاً إنساناً وأشياء أخرى كثيرة في الوقت نفسه. كما بدا، في بعض الأحيان، مراهقاً ينتظر من فتاته كلمةً ولفتةً وآهةً، وبدا في أحايين أخرى طفلاً يتطلّع إلى أن تمسح حبيبته على شَعْره وخدّه ليطمئنّ وينام قرير العين. ولا أبالغ حين أقول إنّ الصّدق سيُبْقي كتاب (تقاسيم على خدّ الأصيل) حيّاً سنوات كثيرة، كما أبقى سيرة سيمون دي بوفوار الذّاتيّة مقروءة، لا يملّ الجيل بعد الجيل من العودة إليها وقراءتها مع كتابها (الجنس الآخر) الذي تُرجم إلى العربية عام 1979؛ ليتعلّم منهما الصّدق في التّعبير عن أكثر الأحاسيس الإنسانيّة دقّةً ورهافةً، ويكتسب من حرارتهما اللافحة أساليب التّعبير الجميلة الجريئة القادرة على تحديد علاقة الحبّ بين الرّجل والمرأة، بدون خوف من المواضعات الاجتماعيّة.

3. بيد أنّني أعتقد أنّ مشكلة التّقاسيم اللّغويّة ستبقى حيّة أيضاً. إذ إنّ الأيوبيّ غلَّب في سيرته الشّعريّة الشِّعْرَ على النّثر، حتّى إنّ التّقاسيم بدت، في الغالب الأعمّ، سيرة شعريّة، تتبارى فقراتها في تقديم الصُّور المتخيَّلة، فتثبت للقارئ أنّ الأيوبيّ شاعر يفكّر بوساطة الصُّور، ولا يفكّر بوساطة الكلمات الواضحة المباشرة ذات المعاني الحقيقيّة، كما هي حاله في الاقتباس الآتي: (يتفتّح الزَّهر وينفض عن أكمامه غبار الوسن الجميل، وينفح عبيره في شفتيها العنّابيّتين: تتوازيان فيتّحد النّخيل بالزّيتون، وتنفرجان فتنبعث عَشْتروت وفينوس من رماد الأساطير، وتعمران مجرة قنّوبين، وترسلان...)[6]. على هذا النّحو الوارد في الاقتباس تتوالى في (التّقاسيم) القِطَع الأدبيّة الجميلة التي تُصوّر الحبيبة ملاكاً قادراً على إحياء الحبيب، وإبقائه سعيداً بعيداً عن العوالم المادّيّة للنّاس

الذين لم يمنحهم الله نعمة الحبّ. صحيح أنّ هذه القطع الأدبيّة حَرَصَتْ على التّصوير، ولكنّ الصّحيح أيضاً أنّ التّصوير اختزل المعلومات السّيريّة، وكاد يكتفي بالنّزْر اليسير منها. وهذا ما يلاحظه قارئ (التّقاسيم) بيسر دون عناء. فالمعلومات السّيريّة التي تصل إلى قارئ التّقاسيم قليلة، لا تنقع غُلَّته؛ لأنّها تكتفي بإعلام القارئ المتلقّي بالحبّ دون أن تكترث بالظّروف التي قادت إليه، وتُقدِّم له سلوك الحبيبين دون تعليل المسوّغات التي أدّت إليه، وتُوضِّح الجفاء بينهما دون مقدّمات أو مسوّغات مقنعة تجعله مقبولاً، وتطرح حنين الأيوبيّ إلى تجدُّد اللّقاء، ورغبته في الاكتفاء به وحدَه، والعيش تحت ظلاله، طرحاً أحاديّاً رومانسيّاً، وكأنّه يحيا بالحبّ وحدَه. وسبب ذلك كلّه هو لغة الأيوبيّ المجازيّة التي أجادت التّصوير، ولكنّها لم تُحسن الإخبار. والسّيرة إخبار، قبل أيّ شيء آخر، معلوماتها غزيرة متوالية، تجعل طفولة صاحبها وشبابه وأحداث حياته كلّها معروفة عند القارئ، ولكنّ الأيوبيّ اكتفى في تقاسيمه بشيء واحد من حياته هو هذا الحبّ (الخريفيّ)، ولم يكن من همّه واهتمامه أن يوضِّح الأخبار المرتبطة بهذا الحبّ، وإنّما كان همُّه أن يعرض ما حلَّ به عندما سيطر الحبّ عليه وحين رحل عنه. فالحبّ حدث كبير لا يتكرّر كلَّ يوم، وليس من القليل أن يُخصِّص له الأيوبيّ ديواناً وكتاباً سيريّاً وأوراقاً أخرى لم ينشرها بعد.

4. إذا كان التّطوُّر الزّمنيّ ضابطاً للسّيرة النّثريّة في أثناء تعبيرها عن المراحل التي مرَّ بها صاحبها، فإنّ سيرة الأيوبيّ (التّقاسيم) عافتْ هذا المعيار؛ لأنّها لم ترصد بدايات الحبّ وتطوّراته اللاحقة، وإنّما راحتْ تُعبِّر عنه بحسب حالين لا ثالث لهما، هما: حال الحبّ، وحال الفراق. ولهذا السّبب أهملت (التّقاسيم) الحديث عن مراحل السّيرة الشّعريّة، وانصرفتْ إلى المذكِّرات والرّسائل واليوميّات. ودوَّنتْ، في أثناء ذلك، عناوين مجازيّة، هي: فصل اعتراضيّ وآخر عشقيّ وصفحات داكنة. ولا يحتاج المرء إلى تعليل هذه المنهجيّة العامّة التي مزجتْ مصطلحات من اليوميّات بأخرى من المذكِّرات وثالثة من الدِّراسات. فقد وضَّح الأيوبيّ نفسه أنّه مرَّ بأحوال مختلفة (لعلّها غير عقلانيّة)، دعته إحداها إلى كتابة مذكِّراته عن حبّه، فدوَّن أربعة أقسام، ثمّ دعته حال أخرى إلى كتابة رسائل إلى حبيبته، فكتب عشر رسائل ولكنّه لم يرسلها إلى هذه الحبيبة، وآثر بعد عام على انتهاء علاقة الحبّ أن يكتب يوميّات عدّة مرَّ بها هذا الحبّ، فراح يُدوِّن هذه اليوميّات. هكذا تحكَّمت الأحوال المتبدِّلة في منهجيّة التّقاسيم، وعملتْ على تقديمها على النّحو الذي طُبِعتْ به بعد ذلك. وهناك إشارة في التّقاسيم إلى أنّ الأيوبيّ لم يكتب يوميّات الحبّ ورسائله ومذكِّراته وفصول عشقه وصفحاته الدّاكنة لينشرها بعد ذلك في كتاب، وإنّما كان يكتبها ليُنفِّس بوساطة كتابتها عن مكنونات قلبه، ويُعبِّر عن أحاسيسه في أوان غليانها. وحين أُتيحت له فرصة الطِّباعة جَمَع اليوميّات مع المذكّرات والفصول وغيرها في نسق واحد قابل للقراءة وإن لم يكن فيه تتابع زمنيّ، ولم يكن في الوقت نفسه خاضعاً للتّقاليد المنهجيّة الخاصّة بتأليف السّيرة الذّاتيّة.

ولا أشكّ في أنّ وجهة نظر الأيوبيّ تدور حول أنّه كتب سيرة حبّه، ولم يكتب سيرته الذّاتيّة. وهذا صحيح دقيق، لا تخفيه التّقاسيم، ولكنّه في الوقت نفسه دليل على أنّ الرُّؤيا الشّعريّة التي تحكّمتْ في لغة التّعبير عنده فرضتْ نفسها على

منهجيّة (التّقاسيم) أيضاً، فحوّلتها إلى منهجيّة شعريّة بدلاً من المنهجيّة السّيريّة التي تجعل التَّتبُّع الزّمنيّ ضابطاً من ضوابط التّعبير، كما جعلت (الصّدق) معياراً من معايير المستوى الفنّيّ.

5. أكاد أعتقد أن (تقاسيم على خدّ الأصيل) نموذج جديد للرّومانسيّة في حقل السّيرة الشّعريّة. وهذا الاعتقاد نابع من أمرين أساسيّين، أوّلهما إعلاء التّقاسيم من شأن الحبّ فوق قضايا الحياة والمجتمع. وثانيهما العودة المتكرِّرة إلى الطّبيعة، والشّغف بها. ويهمّني هنا دليل الطّبيعة؛ لأنّه جوهريّ في التّقاسيم، وعنصر من أبرز عناصرها، حتّى إنّ التّقاسيم هي فصول عشق في الطّبيعة اللّبنانيّة الجميلة؛ طبيعة نهر الجوز والحدث وجبل الأرز وغيرها من الأمكنة التي التقى فيها الأيوبيّ حبيبته، ثم عاد إليها مرّة بعد مرّة ليتذكّرها ويستعيد نشوة لقاءاته السّابقة فيها. ولم يكتف بذلك، وإنّما راح يندمج في الطّبيعة ويراها انعكاساً لحاله، وموطناً لذكرياته، وشاهداً على سعادته في أثناء اللّقاء وبعده، وغير ذلك من الأحوال، كجلوسه في أحضان الطّبيعة ليُدوِّن فصول عشقه ورسائله إلى الحبيبة كما كان الرّومانسيّون يفعلون دون أيّ تغيير أو تبديل. لقد كان الأيوبيّ يصحب معه إلى منْزله في طرابلس وهو يغادر الطّبيعة بعض الورود التي شاركته اللّقاء بحبيبته، وكأنّه راغب في أن يصحب معه إلى منْزله بعضاً من الطّبيعة التي تُشْعِره بأنّه غير بعيد عن حبيبته، ما دامت الحبيبة والطّبيعة صنوين لا يفترقان عنده.

هناك أمر آخر زاد موضوع الطبيعة رسوخاً في رؤيا الأيوبيّ الرّومانسيّة، هو انتماء الأيوبيّ نفسه إلى جبال طرابلس، ولادةً ونشأةً وسكناً، وارتباطه بطبيعتها، وذكرياته فيها، وكأنّ نشأته في أحضان الطّبيعة جَبَلَتْه على عشق الطّبيعة نفسها. لهذا السّبب رأيناه حين أحبّ الفتاة جاء بها إلى الطّبيعة، وحين رحلت الفتاة عنه عاد وحدَه إلى الطّبيعة؛ لأنّ هذه الطّبيعة هي أصله وعشقه الأساسيّ الرّاسخ في وجدانه، العامل على تكوينه الرّومانسيّ. فلا حبَّ عنده يعلو على حبّ الطّبيعة؛ بل إنّ الحبَّ المادّيّ البشريّ سيبقى حبّاً زائلاً في مقابل حبّ الطّبيعة الباقي ما بقيت الأرض، وما بقي الأيوبيّ الرّومانسيّ الأصيل يتغنّى بالحبّ ويدعو الآخرين إليه، وينتظر قدومه إليه وحدَه.

الإحالات:

1. ياسين الأيوبي (د): تقاسيم على خد الأصيل، فصول متأججة من سيرة الحب الأخير وملحقاته، دار المنهل اللبناني، بيروت 2010
2. ياسين الأيوبي (د): آخر الأوراد، اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت 2005
3. غازي القصيبي (د): سيرتي الشعرية، مكتبة العبيكان، الرياض 2003
4. صدرت ينابيع الشمس، السيرة الشعرية لعبد الوهاب البياتي عام 1999
5. منتهى الأيام مطوَّلة شعرية للدكتور ياسين الأيوبي مؤلَّفة من أربعة عشر نشيداً، صدرت عن دار العلم للملايين في بيروت عام 1995
6. ياسين الأيوبي (د): تقاسيم على خد الأصيل، ص 174

❑❑

بحوث ودراسات..

على
دروب العروج نحو الله

❑ عباس حيروقة

تمهيد

إن الحديث عن التصوّف ماتع جداً من حيث هو حالة إبداعية نصيّة تمتلك ما تمتلكه من الأمداء والأنداء التي تحار النفس في أيّ وافرات الظلال تحطّ لتنهل من عمق المعاني والدلالات، ومن وحي العبارة والإشارة.. الرمز والمرموز، الصورة والجوهر، الاسم والمعنى، النفس والروح، المحدود واللامحدود، الحقيقة والشريعة .. الخ

مقدمة

التصــوف وأســاطينه بتجــاربهم الذاتيــة الأشــبه والأقــرب إلى الماورائيات أو الفنتازيا، التجارب التي تعتبر أساس المعرفة ووقودها، والتي تقودهم إلى الإنعتاق من مفردات الزمان والمكان، إلى الكشف والمكاشفة، حقيقة الشاهد والمشهود، إلى الغيااااب إلى الحضور.. إلى السقوط إلى الصعود.. .إلى التماهي أو الإندغام مع أو في الملأ الأعلى.

عجبتُ منك ومني   يا منيةَ المتمنّي
أدنيتني منك حتّى   ظننت انك أنّي
وغبتُ في الوجد حتّى   أفنيتني بكَ عنّي
وإن تمنيت شيئاً   فأنت كلّ التمني

((الحلاج))

التصوف وأساطينه من حيث أفكارهم ورؤاهم الواسمة لروحانيات ممعنة في الغيابات والفناءات بعوالم نورانية.. بروح الله، .. بأفكارهم القائمة في بعضها على نظريات مغرقة ومتناهية في الدهشة والتأمل كالاتحاد.. والحلول.. ووحدة الوجود، ووحدة الشهود، ونظرية الفيض، و العلم اللدني.. من لدن الله،

العلم المبثوث من الذات الإلهية مباشرة تجاه قلب المصطفى من عباده (فوجدا عبدا من عبادنا آتيناه رحمة من عندنا وعلّمناه من لدنا علما) (1)

فمثلاً نجد أنهم يعتبرون أن المرتبة التي وصلوا إليها من الوعي العرفاني لم يصلوها أو ينالوها من خلال قراءة الكتب والمجلدات أو من مجالس وخطب علماء وفقهاء ذاك الزمان، لا بل جاءت من فيوضات المولى جلّ وعظم شأنه.. وما كان لهذه الفيوضات أن تتأتّى لو لم تكن تلك القلوبْ مأخوذة بعلاّم الغيوبْ... لو لم يكونوا على درجة من النقاء والصفاء والحب الإلهي.

صافاهُمُ فصَفوا لـه فقلوبُهُمْ

في نورِها المِشكاةُ والمِصباحُ

سَمَحُوا بأنفُسِهم وما بَخِلوا بها

لمّا دَرَوا أنَّ السماحَ رباحُ

ودَعاهمُ داعي الحقائقِ دعوةً

فغَدوا بها مُستأنسينَ وراحوا

واللهِ ما طلبوا الوقوفَ ببابه

حتى دُعوا، وأتاهُمُ

هم.. وهم.. الصوفيون..

نعم هم هكذا وأكثر، هم أصحاب الانقلاب الحقيقي في مفاهيم عديدة تخص الدين ومؤسساته، الله وتجلّياته للخلق، المشيئة، الإرادة، العبادات، الوجود، ممكنات الوجود، الظاهر والباطن، الاسم والمعنى، العقل والنقل.. .الخ وهم الذين اجتهدوا وقالوا بإمكانية إقامة علاقات مغايرة للسائد أو المتوارث مع الذات، مع الغيب، مع اللامحدود واللامتناهي، مع المطلق.

نعم هم المشتغلون بحسهم العرفاني الدّفاق ـ بدءاً من التوبة وصولاً إلى معرفة الله وتوحيده والفناء به.. مروراً بالورع والزهد والحب، فمنهم من اشترط وجوب حصول المعرفة أولاً حتى يتأتّى الحب، ومنهم من قال بوجوب المحبة ووجودها نرتقي إلى المعرفة...

فهل عُرف بكمال معرفته؟؟ أم بقيت معرفّته بذاته ولذاته وحسب..؟؟ وهل شاهدوه بصورته الكلية.. أم شاهدو ذواتهم في مرآته المصقولة..؟؟!! أم بعض صفاته.. أم تجلّى لهم وخاطبوه..؟؟ (فالتجلّي والمخاطبة تقتضيان الرؤية، والرؤية تقتضي الصورة، والصورة تقتضي الحيّز – زمانا ومكانا – كما تقتضي الوصف) (2)... (والخالق يتجلّى لخلقه لطفاً منه، وعدلاً عليهم، وايناساً لهم بقدرته، وسائر أفعاله، الدالة على وحدانيته وحكمته وفيض رحمته) (3).. أم خلصوا إلى ما قاله المكزون السنجاري بأن (معرفة الله لا تصحّ إلاّ بذاته، وذاته لا تعرف إلا برؤيته، ورؤيته لا تمكن إلاّ بتجليه، وتجلّيه لا يدرك إلا بكماله.. الخ)(4)

نعم هم المشتغلون على السمو والتسامي بالروح للوصول إن أمكن إلى الملأ الأعلى وفق هواتف وكشف وانخطافات واشراقات و تجلّيات يخصّون بها أنفسهم أو خصّهم الله بها.

الأسئلة تطفو على السطح

بعد هذه المقدمة نلحظ بعض الأسئلة تطفو على السطح.. تتدافع أمامنا بشكلها الواضح والجلي، أسئلة استفسارية واستنكارية على حد سواء، يبدو بعضها يتسم بالبساطة والعفوية وبعضها الآخر مشغول بهدف فتح بعض الآفاق الرحبة قبالتنا لننعم بوافر

الدّهشة واللّذة و السّعادة العليا كما صنفها أرسطو في أخلاقه...

نبدأ على سبيل المثال بأبسطها لنقول..

...ما الصوفيّ...؟؟ ما التصوف..؟؟ وما هي الحالات التي مرّ أو يمرّ بها..؟؟ ما مفهوم الحب لديه..؟؟ ولمن وبمن هو(قلباً وروحاً) مأخوذ لدرجة فقدان الذات الأنا الخاصة وحضورها أمام أو في الذات العليا مثلاً؟؟ ما هو الشطح أو الشطحات الصوفية؟؟ وكيف ولماذا تتدفق على شاكلة كهذه.

أسئلة و أسئلة جمّة تجثم قبالة أي باحث.. وقبل كل ذلك نسأل هل التصوف واحد بيّن عند جميع الملل والجماعات..؟ هل له الأسس والقواعد والمنطلقات الخاصة التي عُرفَ ويعرّف بها تاريخياً.. هل له ملامح واسمة تخصّه دون سواه.؟؟ وهل اختصّت به أمة أو ملّة أو جماعة..؟؟ أم أنه بدأ إسلامياً بحتاً..؟! وهل الإسلام الحنيف يقول ويجيز التّصوف أصلاً؟ ألم يقل الرسول محمد ﷺ **(ليس في أمّتي رهبانية)**

وما مدى توافق الرهبانية وحياة النسّاك والزهّاد كسلوك ومعايشة وتجارب وفكر مع مفهوم التصوف.؟! لاسيما وقد جاء في الإنجيل **(لا نحسُّ بالله إلاّ متى عشناه، وليس بالخبز وحده يحيا الإنسان وإنما بكل كلمة تخرج من فم الله)**(5)

ولكن من جهة أخرى ألم يقل أيضاً النبي محمد ﷺ على لسان باريه :(**ولا يزال عبدي يتقرب إليَّ بالنوافل حتى أحبّه فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به ويده التي يبطش بها ورجله التي يمشي بها..الخ**) وألم يقل كذلك في حديثه القدسي عن الله : **(كنتُ كنزاً مخفياً، فأحببت أن أُعرف، فخلقتُ الخلق فعُرفوا بي)** وكذلك قوله تعالى **(ما وسعتني أرضي ولا سماواتي، وسعني قلب عبدي المؤمن)**

وقوله تعالى (**إنّي مهاجر إلى ربّي**)(6)

وقوله (**ففروا إلى الله إني لكم نذير مبين**)(7)

وذهب البعض إلى أن وجودهم هو إثراء لله، وقوفاً عند الحديث القدسي السابق ويذهبون أكثر للقول إن الله والإنسان يخلقان بعضهما بعضاً. فلماذا لاقوا ما لاقوه إذاً من إقصاء وتشويه وتكفير.على أيدي علماء وفقهاء الشريعة والكلام .؟ ! ألهذه الدرجة تتكاثف الضبابية بين الشريعة والحقيقة..؟ أم لكل فرقة مفهومها الخاص الحرفي أو التأويلي للحقيقة أو للشريعة..؟؟!

فالمفكر الصوفي والكاتب الإسباني ميغل ده أنامونو يرى أن الله خلقنا كيما نخلّص الكون من العدم وأننا بحاجة إلى الله لننقذ الوعي، ليس من أجل إرادة الوجود وإنما كيما نعيشه ؛ ليس من أجل أن نعرف علّة الوجود وكيفيّته، وإنما كيما نشعر بالغاية منه. ولا معنى للحب إن لم يكن الله موجوداً.. ويقول في فكرة الإثراء: أنا أُثري الله لأني قبل أن أوجد، لم أكن أتصور نفسي موجوداً، لأني أكون في حضنه عدداً آخر.. .ذلك أن الرغبة العنيفة في إضفاء غاية على الكون، جعله واعياً ومُشخصاً، ما يحملنا على الإيمان بالله، على أن نريد أن يكون الله موجوداً، وبكلمة على خلق الله على خلقه نعم.. .لأن الإيمان بالله هو بشكل ما خلقه، وإن يكن هو قد خلقنا من قبلُ، إنه هو من يخلق نفسه فينا باستمرار.(8)

نعم إنه الصوفي أو الصوفيّة إن صح التعبير، إذا كتب وسيكتب الكثير والكثير جداً حول ماهيتهم ومفرداتهم وأفكارهم ورؤاهم.

ما الصوفيّ وما التصوف، وهل الصوفي ابن زمانه ومكانه.؟؟ أم منسلخ عن ومن زمكانيته.؟ وهل كلمة صوفي وتصوف مشتقة من الصفاء مثلاً، صفاء النفس تجاه الخالق وهيامها بالعروج نحو مصابيحه عن طريق نكران الذات وكبح شهوات النفس.. بحسب رأي أرسطو في قوله المعروف (ما جاعت نفسي قط إلا صفا ذهني) وهنا تفتح أمامنا الأبواب الأكثر اتساعاً وشكلانية حول ماهية النفس وأشكالها والروح و..الخ ؟؟

أم حبّ الله الصافي الذي لا تشوبه شائبة ولا يشاركه مشارك فيها.. .أي امتلأت به القلوب لدرجة لا تتسع لسواه، معروف الكرخي، السري السقطي، ذو النون المصري.. وغيرهم من الذين اعتبروا أن القلب لا يتسع إلا لمحبوب واحد فكيف إذا كان هذا المحبوب هو الله، و ما من مثال يجسّد قولنا هذا أكثر مما جاء في حوار رواه السراج بين رابعة العدوية و رباح القيسي حين رأته يقبل صبياً من أهل بيته ويضمه إلى صدره بلهفة وحنان. فقالت له رابعة: أتحبه يا رباح!؟ فأجاب: نعم. فقالت له بضرب من التعجب: ما كنت أحسب أن في قلبك موضعاً فارغاً لمحبة غيره. تعني بذلك لا يوجد في قلبه مكان فارغ لمحبة أي كائن غير الله. وهنا صاح رباح وسقط مغشياً...(9)

ترى هل نجحت رابعة وغيرها ممن حذا حذوها في إسكان الله جلّ جلاله في قلبها..؟؟! أم نجحت في رسم ما تشتهي حصوله في قلبها ونفسها؟؟! على اعتبار أن الإيمان بالله في أحد أوجهه هو الإرادة في وجوب وجوديته.. ووجوديته الداخلية عند الفرد تعود للقدرة التخيلية للقلب والعقل معاً

أجل.. . ومن هم أيضاً؟

ما التصوّف ومن الصوفيّ؟

هل هم من وضعوا الصوف على رؤوسهم فقط ؟ أم الصوفية هي نسبة لكساء الجسد بلباس مصنوع من الصوف صيفاً وشتاءً للتدليل على زهدهم في الدنيا ؟؟

أم هم أصفياء الله..؟؟

أم سُموا بهذا الاسم لصفاء أرواحهم و قلوبهم ونقاء أسرارهم وسريرتهم؟؟

أم لسعيهم الجاد والحثيث لتحقيق الصفاء المطلق تجاه الله والناس والحياة.؟!

القشيري في رسالته القشيرية رأى بأن الله جعل هذه الطائفة صفوة أوليائه، وفضّلهم على كافة عباده، فهم الغياث للخلق، والدائرون في عموم أحوالهم من الحق بالحق(10)

وتفيد المراجع التاريخية بأن معروف الكرخي ت 200 هـ هو من أول الذين عرّفوا التصوف فقال: التصوف هو الأخذ بالحقائق، واليأس مما في أيدي الخلائق.. بعد ذلك يأتي الدرداني ت215 القائل بان التصوف هو أن يجري على الصوفي أعمال لا يعلمها إلا الحق، وان يكون دائماً مع الحق على حال لا يعلمها إلا هو.(11)

بعض الباحثين أرجع كلمة الصوفية واشتقاقاتها إلى حضارات اليونان والتي تعني باليونانية (الحكمة الإلهية) هي المركبة من كلمتين (ثيو) اى الإله و (سوفى) أى الحكمة وكذلك مقابلة تماماً لمعنى الفلسفة.

التصوف معنى ودلالات وامتدادات تاريخية

إن عشرات لا بل مئات الكتب والمراجع التاريخية تخبرنا بأن التصوف مورس كحراك

فعلي على بقع جغرافية عديدة من تراب عالمنا هـذا دون أن يعـرف أو يُعـرّف باسمـه المتـداول (التصـوف) بـل كـان يسمى تعبّـداً أو زهـداً أو تنسّكاً فنلاحظ كما بينا سابقاً مورس عند البوذيين والكونفشيوسيين و..غيرهم، فنقرأ عن الصـابئة مـثلاً أنهـم لم يؤمنـوا بفكـرة النبـوة وبوجـود أو ضـرورة وجـود أي رابـط مخلـوق مما أوجدتـه الديانات والفقهاء من بعدها يمكن أن يساهم في اقتراب العبد من ربه والسبب برأيهم (أن بإمكـان كـل إنسـان الاتصـال بالبـاري، بواسـطة الروحانيـات إذا مـا تخلـص مـن بدنيّتـه بالطقوس والعبادات والزهد بعالم الجسمانيات. ولقد استنكر الصابئة أن يتخيّر الباري واحداً من البشر دون غيره لتوصيل رسالته)(12).

لنمعن في أبجديات نظريتهم تلك وما فتحوه من آفاق لكل من يمتلك طاقات الوصول إلى الباري.. ونقرأ مثالاً آخر مما جاء في كتاب الإيثولوجيا ـ لأرسطو والمذكور في كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين للفارابي والمنقول من كتاب للدكتور جميل صليبا بعنوان من أفلاطون إلى ابن سينا نقرأ عن حالات كان يعيشها آنذاك فيلسوف الفلاسفة من تحليق وغيابات في الملأ الأعلى ومكابداته.. ونجري مقاربة بسيطة بينها وبين تجارب المتصوفة يقول أرسطو: إني ربما خلوت بنفسي كثيراً، وخلعتُ بدني، فصرت كأني جوهر مجرد بلا جسم، فأكون داخلاً ذاتي، وراجعاً إليها، وخارجاً من سائر الأشياء سواي، فأكون العلم والعالم والمعلوم جميعاً فأرى في ذاتي من الحسن والبهاء ما بقيت متعجباً منه، فأعلم عند ذلك أني من العالم الشريف جزء صغير، فلما أيقنت بذلك ترقيت بذهني من ذلك العالم، إلى العالم الإلهي فصرت كأني هناك متعلق به، فعند ذلك يلمع لي من النور والبهاء ما تكل الألسن عن وصفه والآذان عن سمعه، فإذا استغشى في ذلك النور، وبلغ الطاقة، ولم أقوَ على احتماله، هبطت إلى عالم الفكرة، فإذا صرت إلى عالم، حجبت عني ذلك النور.. (13)

لنسأل الآن وبكثير من الجرأة والوضوح هل ابتعد أرسطو فيما عاشه وعايشه من حالات ومكابدات ومجاهدات عما جاءت به كتب المتصوفة..؟؟

لنعده ونسأل بعد ذلك عن تلك الامتدادات التاريخية للصوفيّة.. هذه الكلمة أو النظرية في عالمنا العربي أو الإسلامي ونقول:

هل الصوفيّة هم الذين نذروا أنفسهم لله وعبادته كأضحية؟؟ وما تعنيه هذه الكلمة من دلالات في ذاكرتنا الجمعية؟؟، وهل يُفهم أن من لبس الصوف ما هي إلا إشارة على أنهم قرابين في معبد الخالق؟ ! متناسين أو ناسين ذواتهم المأخوذة لا بل المنذورة كقطعان الضأن وهم كذلك بحضرة أو أمام مالكهم وراعيهم الأوحد... والخ من قراءات يمكن أن تتعدد في غير موضع... وفي قصة الغوث بن مر ــ من العصر الجاهلي ــ المذكورة في أكثر من مرجع تاريخي وعلى سبيل المثال لا الحصر ما ذكره ابن الجوزى (إنما سمى الغوث بن مر صوفا لأنه ما كان يعيش لأمه ولد فنذرت لئن عاش لتعلق برأسه صوفة و لتجعلنه ربيط الكعبة ففعلت فقيل له صوفة و لولده من بعده) (14)

فكلمة(صوفي) متداولة ومتناقلة منذ أمد العصور، وما هي إلا دليلٌ على الامتدادات التاريخية لها.. ويمكن العودة في هذا الإطار لأهم المراجع مثل (اللمع لسراج الطوسي والتعرف

لمذهب أهل التصوف للكلاباذي و الطبري وابن حديد في شرحه لنهج البلاغة)

والحديث عن تاريخ ونشأة التصوف وارتكازاته يطول جداً تاركين ذلك لغير موضع، ولكن لا بد من القول بأنه (أي الصوفي) اسم غير محدث وهو قديم وقديم جداً ونذكر هنا رد الطوسي أبو النصر سراج في كتابه اللمع على من قال: لم نسمع بذكر الصوفية في القديم وهو اسم محدث.. إن سأل سائل فقال: لم نسمع بذكر الصوفية في أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم ورضي عنهم أجمعين، ولا فيمن كان بعدهم، ولا نعرف إلا العباد والزهاد والنساك والسياحيين والفقراء. وما قيل لأحد من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم: صوفي، فنقول وبالله التوفيق:

الصحبة مع رسول الله صلى الله عليه وسلم لها حرمة، وتخصيص من شمله ذلك فلا يجوز أن يعلق عليه اسم أنه أشرف من الصحبة، وذلك لشرف رسول الله صلى الله عليه وسلم وحرمته، ألا ترى أنهم أئمة الزهاد والعباد والمتوكلين والفقراء والراضين والصابرين والمخبتين، وغير ذلك وما نالوا جميع ما نالوا إلا ببركة الصحبة مع رسول الله صلى الله عليه وسلم، فلما نسبوا إلى الصحبة التي هي أجل الأحوال واستحال أن يفضلوا بفضيلة غير الصحبة التي هي أجل الأحوال وبالله التوفيق. ويتابع بالقول.. وأما أنه اسم محدث أحدثه البغداديون فمحال لأن في وقت الحسن البصري رحمه الله كان هذا الاسم وكان الحسن قد أدرك جماعة من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم ورضي عنهم جميعا وقد روي عنه أنه قال: رأيت صوفياً في الطواف فأعطيته شيئاً فلم يأخذ وقال: معي أربعة دوانيق فيكفيني ما معي.. (15)

وفي اللغة ومعاجمها واصطلاحاتها ما يؤكد ما ذهبنا إليه فماذا قالت بعض المعاجم في التصوف والصوفية..؟؟!! وعلى سبيل المثال...

جاء في المحيط في اللغة: صَوْفَةُ هي من بني تميم وهم الصوفان وكانوا يجيزون الناس من عرفات.. وصاف عني يصوف صوفاً أي عدل وكذلك يصيفُ

وجاء في تاج العروس من جواهر القاموس: أن آل صوفان كانوا يخدمون الكعبة وينسكون ولعلّ الصوفية نسبت إليهم وتشبيهاً بهم في النسك والتعبد أو إلى أهل الصفّة فيقال مكان الصفية. والصوفية بقلب إحدى الفائين واواً للتخفيف أو إلى الصوف وهو لباس العبّاد وأهل الصوامع.

وجاء في الوافي ـ معجم وسيط اللغة: تصوف فلان صار صوفياً وتخلّق بأخلاق الصوفية فهو متصوف..

والصوفيّ عند المتصوفين من هو فانٍ بنفسه وباقٍ بالله تعالى مستخلص من الطبائع متصل بحقيقة الحقائق.. .وجاء أيضاً التصوف هو تصفية القلب عن موافقة البريّة ومرافقة لأخلاق الطبيعة وإخماد الصفات البشريّة ومجانبة الدعاوى النفسانية ومنازلة الصفات الروحانية والتعلق بعلوم الحقيقة

وفي لسان العرب جاء: الصوف للضأن والصوفة أخص... ثم جاء الصوفة كلّ من ولي شيئاً من عمل البيت الحرام وهم الصوفان وصوفة.. أبو حي من مضر وهو الغوث بن مرّ كانوا يخدمون الكعبة في الجاهلية.

أما الموسوعة الفلسفية فقد أفردت عدة تعاريف مهمة للتصوف والصوفية، والصوفية الإشرافية والزهد و...الخ

نذكر منها على سبيل المثال:

التصوف: نظرة دينية مثالية للعالم ويرجع أصل التصوف إلى الطقوس (الأسرار) التي تؤديها الجمعيات الدينية في الشرق والغرب قديماً و الصفة المتضمنة في هذه الطقوس هي الاتصال بين الإنسان والله والاتحاد بالله..المفروض فيه أن يتحقق بالوجد أو الكشف وعناصر التصوف موجودة في العقائد الفلسفية الدينية القديمة مثل (الكونفوشية والبراهمانية و الفيثاغورية والأفلاطونية و..الخ ويعتبر الفلاسفة المتصوفون الكشف هو نوع من الحدس الصوفي أسمى شكل للمعرفة وفيه يتم إدراك الشخص للوجود بشكل مباشر(16)

الصوفية: هي تعاليم دينية صوفية في الإسلام نشأت في القرن الثاني وانتشرت في البلدان العربية في عهد الخلفاء وكانت في عهدها الأول تتميز بالنزعة إلى وحدة الوجود مع بعض عناصر مادية وبعد ذلك وتحت تأثير الأفلاطونية الجديدة والفلسفة الهندية والأفكار المسيحية سيطر الزهد والتصوف المتطرف على الصوفية. وكانت الصوفية تقبل وجود الله باعتباره الواقع الأوحد على كل الأشياء والظواهر فيض عنه وتبعاً لذلك فإن الهدف الأسمى للحياة هو الاتحاد بالذات الإلهية من خلال الوجد والتأمل وكان من أبرز دعاة الصوفية الفيلسوف الفارسي السهر وردي (القرن الثاني عشر) والمفكر العربي الغزالي (1059 ــ1111) والفيلسوف الأسيوي صوفي آلايار . (المتوفي 1720) وغيرهم(17)

في الأحوال كلّها نقول: إن ثمة تعاريف وتعاريف متراكمة هنا وهناك تختلف حيناً وتتشابه حيناً لكنها لا تتطابق فيما بينها بالمطلق إلا في حيثيات هنا وهناك، ولا يمكننا الخروج بتعريف قاطع مانع يضعنا وغيرنا في صورة كلية عن ماهية التصوف.. ومن هنا تأتي أهميته واشكالياته وكما تبين لنا وسيتبين لاحقاً أن ثمة متعاطفين ومؤيدين يرون في المتصوفة أنهم من المصطفين إلهياً لمنحهم قدرات وطاقات واشراقات تمكنهم من الوصول والمشاهدة والحضور.. بقلوبٍ تفور بياضاً وتشع كسراج الأنوار ومستقرها ومهبط الأسرار ومستودعها..

ومن جهة أخرى ثمة من يناقضهم ويحاربهم ولا يراهم أكثر من مرضى.. غير أسوياء سلوكياً اجتماعياً ونفسياً. مرضى عصبيون أو مجانين، ومرد ذلك في رأيي يعود لسببين اثنين: الأول يتعلق بالمتصوف نفسه وما مر به من حالات دفعته لإطلاق ردّات فعل سواء كلامية من خلال التلميح أو التصريح أو عن طريق سلوكيات اجتماعية جاءت نشازاً.

والسبب الثاني متعلق بالمتلقي سواء الباحث أم الدارس أم فقهاء وعلماء الكلام أو حتى الإنسان العادي وذلك لعدم قدرتهم أو رغبتهم في تقبل هذه التجربة وفق سياقاتها النفسية التراكمية المعرفية المنطلقة والمبنية على أسس فيها ما فيها من الشرع والدين بقطبيه القرآن والسنة فتم تناولهم بمرجعية متشددة تكفيرية في بعضها وفي بعضها الآخر عبثية غير مسؤولة وسنذكر لاحقاً بعض النماذج من كلا الطرفين.

علماً أن بعض الباحثين يرى أن التصوف خرج أول ما خرج من عباءة الفرق الكلامية وأهمها الأشاعرة.. فالدكتور نصر حامد أبو زيد في كتابه مفهوم النص يرى أن التصوف انبثق من جبة الأشاعرة، فالحارث بن أسد المحاسبي أشعري صوفي، وابن عربي يصر في فتوحاته على

التمسك بالعقائد الأشعرية الأساسية. لكن الفكر الأشعري قد عانق التوجه الصوفي وامتزج به امتزاجاً تاماً عند الغزالي قبل ابن عربي بقرن من الزمان. (18)

والتصوف كما تراه بعض معاجمهم وقواميس مفرداتهم على سبيل ما جاء في كتاب التعريفات للجرجاني إذ يعرف التصوف بـ: مذهب كله جد فلا يخلطونه بشيء من الهزل وقيل تصفية القلب عن مواقفه البرية ومفارقة الأخلاق الطبعية وإخماد صفات البشرية ومجانية الدعاوي النفسانية ومنازلة الصفات الروحانية والتعلق بعلوم الحقيقة واستعمال ما هو على السرمدية والنصح لجميع الأمة والوفاء لله تعالى على الحقيقة واتّباع رسوله. (19)

وبحسب ما جاء في رسائل ابن عربي، مصطلحات صوفية، فإن التصوف هو: الوقوف مع الآداب الشرعية ظاهراً، وباطناً هي الخلق الإلهية، ويقال بإزاء إتيان مكارم الأخلاق وتجنب سفاسفها.

وبكل الأحوال فالتصوف لا تختص به ملّة أو طائفة أو دين أو شعب ما، فهو نزعة وطريقة عرفتها الشعوب في مختلف البلدان والأزمان، في بلاد الهند والفرس واليونان، كما عرفتها جميع الديانات والمعتقدات البشرية، إلا أن طريقها واحد واضح ولو تعدد السالكون من مختلف أصقاع الأرض وبمختلف الأزمنة الممتدة إلى آلاف السنين.. طريقها واضح وواحد يبدأ بالتقشف والتوحّد مع الذات الدنيا، ذات الأنا الأرضية، ورفض كل مظاهر الترف ومتطلبات الجسد.. طريقه يبدأ أول ما يبدأ بإذلال و إهانة وتحقير وإنكار الجسد وكبت الشهوات، بتدريبات جد قاسية وترويضه من خلال إبعاده عن كل صور الحياة، وإغراقه في الصوم المديد وتهجيره عن الناس في سياسة عنوانها العام العزلة والعزلة الممعنة في التأمل.. تأمل مفردات الله المسطورة في الآفاق وذلك لإطلاق الروح الممعنة بالبياض وبالنقاء، وتحريرها وتطهيرها من أدران الجسد وفتح الأمداء كل الأمداء أمامها، لتهيئتها لاستقبال إشارات الحق ورموزه، ودخولها في مجال ترددات الوعي الكوني والكلي، وإقامة علاقة شفافة وخاصة جداً مع الله تحت عنوان الاتحاد أو الحلول أو وحدة الوجود أو التجلّي..و.. غيرها من يافطات روحية خطّت بالبنط العريض على جدار قلبه ، وذلك لإدراك ومعرفة ماهية الذات وتركيبتها العجيبة وما تختزنه من طاقات يراكمها ويشحنها الوعي والعقل والقلب والحب بملامح وسمات باريها متكئة على الحديث الشريف للنبي محمد ﷺ (من عرف نفسه فقد عرف ربّه).

ولكن هل كانت فعلاً الصوفية طريقاً آمناً للهروب والتحايل على المؤسسات الدينية الكهنوتية عبر التاريخ بعد سيطرة الفقهاء ورجالات الدين وتسلّمهم زمام الأخذ والرد والمنح والقبض في أفياء القصور والبلدان..؟؟

العديد من العلماء والدارسين والمتنورين العلمانيين رأوا أن من الأسباب الهامة التي دفعت المتصوفة إلى أن يكونوا على هذه الشاكلة من الغموض والتستر والباطنية هو وجود الفقهاء وما يمارسونه من سلطة روحية أو اجتماعية على الأمراء والسلاطين فالشيخ محمد عبده يرى أن التصوف ظهر في القرون الأولى للإسلام فكان له شأنٌ كبيرٌ، وكان الغرض منه في أول الأمر تهذيب الأخلاق وترويض النفس بأعمال الدين وجذبها وجعله وجداناً لها وتعريفها بأسراره

وحكمه بالتدريج. ابتُليَ الصوفية في أول أمرهم بالفقهاء الذين جمدوا على ظواهر الأحكام المتعلقة بالجوارح والتعامل فكان هؤلاء ينكرون عليهم معرفة أسرار الدين ويرمونهم بالكفر وكانت الدولة والسلطة للفقهاء لحاجة الأمراء والسلاطين إليهم فاضطر الصوفية إلى إخفاء أمرهم ووضع الرموز والمصطلحات الخاصة بهم.(20)

مهما اجتهدنا واجتهد قبلنا وبعدنا العشرات بل المئات من الباحثين والكتاب وحتى الفقهاء يبقى لأهل التجربة المعاشة على الصعيدين العملي والنظري من الصوفيين أنفسهم رأيهم الخاص والأكثر مقاربة، لا بل التصاقا بالحقيقة.

ماذا قال المتصوفون في ماهية التصوف والصوفية..؟ كيف حاولوا تعريف ماهية تجربتهم..؟؟

ما هي الأسس التي انطلقوا منها وعلى ماذا استندوا..؟ ! هل استطاعوا طرح رؤيتهم وفق حالاتهم الخاصة جداً التي عاشوها.؟ أم استقوها من تجارب الغير التاريخية وكرروا التعاريف المتفق عليها والمتداولة.؟؟!!

سنورد هنا بعض أقوال المتصوفة حول مفهومهم للتصوف وسنرى كم هو معبر عن حقيقتها لسبب بسيط ألا وهو أنهم أصحاب البيت وأهل مكة أدرى بشعابها مستندين في معظمها إلى ما جاء بكتاب العقلية الصوفية ونفسانية التصوف للدكتور علي زيعور والمستند هو بدوره على ما جاء في الرسالة القشيرية للقشيري وعلى الكلاباذي في كتابه التعرف لمذهب أهل التصوف وغيرها من أمهات الكتب ذات الشأن:

معروف الكرخي قال: التصوف هو الأخذ بالحقائق واليأس مما في أيدي الخلائق

الداراني قال: التصوف هو أن تجري على الصوفي أعمال لا يعلمها إلا الحق وان يكون دائماً مع الحق على حال لا يعلمها إلا هو.

بشر الحافي قال: الصوفي هو من صفا قلبه لله

ذو النون المصري قال: الصوفية هم قوم آثروا الله عز وجل على كل شيء فآثرهم الله عز وجل على كل شيء...

سهل التستري قال: الصوفي من يرى دمه هدراً وملكاً مباحاً وإن الصوفيّ من صفا من الكدر وامتلأ من الفكر وانقطع إلى الله من البشر واستوى عنده الذهب والمدر ويرى أن التصوف: قلة الطعام والسكون إلى الله والفرار من الناس.

الجنيد قال في التصوف: التصوف هو أن يميتك الحق عنك، ويحييك به وقال أيضاً :هو أن تكون مع الله بلا علاقة.. وكذلك: التصوف ذكر مع اجتماع ووجد مع استماع وعمل مع إتباع. والصوفي كالأرض يطرح عليها كل قبيح، ولا يخرج منها إلا كل مليح .. وهو كالأرض يطؤها البر والفاجر، وكالسحاب يظل كل شيء وكالمطر يسقي كل شيء ونقل عنه الكلاباذي بأن التصوف حفظ الأوقات.. وهو أن لا يطالع العبد غير حده ولا يوافق غير ربه، ولا يقارن غير وقته.

النوري قال: التصوف نشر مقام، واتصال بقوام، قيل له ما أخلاقهم قال: إدخال السرور على غيرهم والإعراض عن أناهم.. ويورد القشيري تعريفاً للتصوف نقلاً عن النوري: نعت الصوفي السكون عند العدم والإيثار عند الوجود.

الشبلي سئل لم سميت الصوفية صوفية؟ فقال: لأنها ارتسمت بوجود الرسم، واثبات

الوصف. ولو ارتسمت بمحو الرسم لم يكن إلا اسم أو وصف. وأورد له القشيري أن التصوف هو الجلوس مع الله بلا وهم.. والتصوف هم حجر الحق وهم العصمة عن رؤية الكون.. والتصوف هو ضبط حواسك ومراعاة أنفاسك

الحلاج يرى أن الصوفي هو: وحداني الذات لا يقبله أحد، ولا يقبل أحداً.(21)

الهوامش والمراجع :

1 – سورة الكهف 65
2 – حامد حسن ـ المكزون السنجاري بين الأمارة والشعر والتصوف والفلسفة ج1 ص242 منشورات دار مجلة الثقافة – دمشق
3 – نفس المصدر ص244
4- نفس المصدر ص50
5- إنجيل متى الإصحاح الرابع
6- سورة العنكبوت الآية 26
7- سورة الذاريات الآية50
8 ـ ميغل ده أنامونو 1864- 1936
في كتابه (الشعور المأساوي بالحياة) الصادر عن وزارة الثقافة بدمشق 2005 ترجمة علي إبراهيم أشقر سلسلة آفاق ثقافية (31)ص193
9 ـ الدكتور عبد الرحمن بدوي (رابعة العدوية شهيدة الحب الإلهي) ص124
10 ـ القشيري ـ رسالته القشيرية ـ تحقيق عبد الحليم محمود ومحمد بن الشريف القاهرة 1972ص26
11- . العطار فريد الدين، تذكرة الأولياء ج 1 ص233 نقلاً عن عفيفي ص39
نقلاً عن الدكتور علي زيعور في كتابه العقلية الصوفية ونفسانية التصوف ص 198
12 ـ الشهرستاني – الملل والنحل – محمد بن عبد الكريم ص33 نقلاً عن الدكتور سعد الدين كليب – البنية الجمالية في الفكر العربي – الإسلامي ص25 وزارة الثقافة – دمشق ـ -1997
13 – الإيثولوجيا ـ لأرسطو عن كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين للفارابي ص31 ـ المنقول من كتاب للدكتور جميل صليبا بعنوان من أفلاطون إلى ابن سينا ص63 الهيئة العامة للكتاب – الكتاب الشهري العاشر – دمشق ـ اختيار وتقديم د نزار عيون السود
14 ـ ابن الجوزى ـ تلبيس إبليس ص 161
15 ـ العقلية الصوفية ونفسانية التصوف ـ للدكتور علي زيعور ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ 1979 ـ ص152 ـ 153
16 ـ الموسوعة الفلسفية ـ لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيتيين بإشراف م. روزنتال وب. يودين ترجمة سمير كرم إصدار دار الطليعة ـ بيروت ص128
17 – نفس المصدر ص 279
18 – الدكتور نصر حامد أبو زيد – مفهوم النص – ص245 ـ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ 2005 ـ الطبعة الخامسة
19 ـ التعريفات للسيد علي الجرجاني ـ والمنقول عن العقلية الصوفية للدكتور علي زيعور ص163
20 ـ محمد عبده مختارات وزارة الثقافة – دار البعث بمناسبة مرور مئة عام على وفاة محمد عبده 1905 - 2005 ص143
21 – الرسالة القشيرية للقشيري – التعرف لمذهب أهل التصوف للكلاباذي – تحقيق عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف – القاهرة نقلاً عن العقلية الصوفية ونفسانية التصوف ـ للدكتورعلي زيعور ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ 1979.

□□

بحوث ودراسات..

مقاربـــــة أنثروبولوجيـــــة لظاهرة [النطوطة] في حياتنا العربية المعاصرة

❑ د. عز الدين دياب

مدخلٌ:

تكتسب هذه الدراسة شرعيتها المنهجية من خلال معرفة وجه العلاقة بين ظاهرة [النطوطة] المحسوبة على البناء الثقافي، والأنثروبولوجيا الثقافية، حتى تجد دلالاتها ومؤشراتها في المقاربة التي تزمع إقامتها تمهيداً لوضع المعاني السليمة لظاهرة [النطوطة]، باعتبارها مهمة دراسية وغاية بحثية للأنثروبولوجيا الثقافية، وهي تدرس الظواهر البنائية دراسة ميدانية /حقلية/ تطبيقية، أو عن بعد.

والأنثروبولوجيا في حقائقها المنهجية والمعرفية علم الإنسان بامتياز لأنَّه يشكل موضوعها الأساس، فتقول في نشأته، وتفسر في سلوكه الاجتماعي/الثقافي داخل البناء الاجتماعي.

وتمضي الأنثروبولوجيا عبر رحلتها في عالم الإنسان بحثاً ودراسة وتمحيصاً، وتتوقف أمام الظواهر البنائية - نسبة للبناء الاجتماعي - مفسرة ومعلِّلَةً لتفترق بعد ذلك إلى وجهات نظر متباينة حسب تأويلها للظاهرة البنائية.

ونفترض أنَّ كلمة السر في هذا الافتراق المعاني التي ستضعها على الظواهر. وفق ما يقوله عنها الباحث والدارس والمنظر الأنثروبولوجي.

وكانت حصيلة تعدد وتباين وجهات النظر في معاني الظواهر وتفسيرها انقسام الأنثروبولوجيا إلى عدد من العلوم الأنثروبولوجية، تجد المقاربة لا داع لذكرها.

البناء الثقافي:

الأنثروبولوجيا الثقافية هي أحد أهم نهاية تلك الانقسامات، وفحوى القول إنّ الأنثروبولوجيا الاجتماعية تأخذ بمفهوم البناء الاجتماعي نسبة

للظاهرة الاجتماعية، في حين أن الأنثروبولوجيا الثقافية تأخذ بمفهوم البناء الثقافي في أثناء توصيفها الموضوعات التي يدرسها، والمعاني التي تضعها على البناءات المجتمعية، والتفرقة التي تقيمها بين: المجتمع والثقافة.

ولعمري فإنَّ جواب هذا القول نجده عند العلامة الأنثروبولوجي: «إيفانز بريتشارد» عندما أوضح بصريح العبارة(1): «بأن مفهوم المجتمع، ومفهوم الثقافة، يعبر كل واحد منهما عن وجود واقعي واحد».

وتفهمنا المقاربة بعجالة أنَّ الأنثروبولوجيا الثقافية تدرس وتحلل المفردات، والمفاهيم التي جاءت ووردت في تعريف تايلور للثقافة(2): «بأنها ذلك الكل المركب الذي يشمل العادات والتقاليد، والعقائد، والأخلاق، والفن، والمعرفة، والعرف، والقانون، وكل ما يكتسبه الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع».

النُطوطة بوصفها ظاهرة بنائية ثقافية:

حسبنا أن نحسب ظاهرة [النطوطة] على البناء الثقافي ـ وتحديداً على البناء الثقافي العربي بوصفه الواقع الموضوعي الذي تتعين فيه هذه الظاهرة على نحو أو آخر، وأن الأنثروبولوجيا الثقافية تدرس تعييناتها في حياتنا العربية المعاصرة حسب محدداتها الثقافية/ الاجتماعية المتغيرة بين البناء الثقافي المحلي، والوطني، والقومي/ العربي.

ونعتقد أنَّ [النَّطوطة] تعود في أصولها وجذورها اللغوية إلى ما يقوله المعجم الوجيز(3):

«نط ـ نطاً. وثب فهو نطّاط ـ والشيء ـ نطاً.. مدَّه أو شَدَّه».

و«النطاط»: هو ضرب من الجراد والجنادب يَنِطُ في الحقول يأكل الزرع».

ويسعفنا(4) «رائد الطلاب» في تسليط المزيد من الضوء على ظاهرة [النطوطة] قوله: نَطَّ يَنِطُّ: نطاً ونطيطاً. 1 ــ فَر: 2 ــ وَثَب: [...] النَّطَّاطُ. 1 ــ الكثير الذهاب في الأرض 2 ــ الوثَّاب، القفَّازُ.

ونحن نعلم أَنَّ النَّطَّ ـ والوَثْبَ ـ والفر ـ والقَفْزَ ـ والنطاط كلمات ومصطلحات تضع معانيها معاجم اللغة العربية على الحيوانات مثل الجراد لتوضح جانباً من سلوكها على الأرض، أو الحقل.

وفي هذه الدراسة أردنا من أخذ «فعل نط» أن نستدل على أصل [النطوطة] ونشير إلى جذورها.

إذاً؛ قصد المقاربة أن نصل إلى من قام بعمل الفعل(5): نط، حيث نرى أن النط لا يقتصر على الحيوان، وإنما يخص الإنسان أيضاً.

لكن: للنط في عالم الإنسان، كما تراه المقاربة، يختلف عن عملية النط كفعل عضلي، أو حركة يقوم بها الحيوان، مثل الجراد، إما بقوة الحاجة إلى الطعام، وإما بقوة الخوف، والرياضة.. الخ.

السؤال كيف تراه؟

بداية، إنَّها، ولاشك بذلك، تعود إلى الحياة العربية من الأمس إلى اليوم.. وتشكل مشاهدها/ سيناريوهاتها من خلال ما يجسده الناس في سلوكهم الاجتماعي اليومي، بل قل بصريح العبارة فئة: «النطاطين» وهم يمارسون فعل النط، والنَّطوطة في حياتهم اليومية. بوصفها سلوكاً ثقافياً تحسبه المقاربة على البناء الثقافي العربي على اختلاف مستوياته: المحلية، والوطنية، والعربية.

وتعلن المقاربة أنَّها عندما تفعل ذلك، فإنَّها ترى أن مناقشة ظاهرة [النطوطة، القضية] تحسب من قبلها على نقد الواقع العربي الراهن نقداً أناسياً /أنثروبولوجياً ثقافياً لتقول فيها إنها ظاهرة غير سوية، وغير متوازنة مع المحددات الثقافية التي تعارف المجتمع على معانيها، وذلك في التعامل السليم بين الكبير والصغير، والقوي والضعيف، والحاكم والمحكوم في المطالبة بالحق، والمجاهرة بالرأي، وفي تقويم موقف، وإبداء مشورة.. الخ.

ويدّلنا القول السابق: إنَّ ظاهرة [النطوطة] ظاهرة سلوكية اجتماعية /ثقافية يلجأ إليها: النطَّاط بقصد النط إلى مصاف منافعه المادية والمعنوية بأساليب وآليات غير مستقيمة(6): «قِوامها السلوك المحتال، والكلام المعسول، ومضمونه الكذب والخداع، واللف والدوران، والمسايرة، والنفاق الاجتماعي بجناحيه: الفكري والسياسي».

وتُفَنِّدُ الأنثروبولوجيا الثقافية بدفع وتوجيه من المقاربة بأنَّ [النطوطة] ظاهرة بنائية ثقافية سياسية مركبة تتفرَّع إلى(7): النفاق الاجتماعي والسياسي، والمزايدة والانتهازية، والوصولية، وعدم إعطاء الوقت القيمة الاقتصادية التي يستحقها للتلاعب بالزمن. التحزب الكاذب في ظل الأحزاب الحاكمة. التنكر للقول. شهود زور. مداهنة... الخ

وتخلص المقاربة من وضع بعض المعاني على ظاهرة النطوطة بأنَّ النَّطاط يريد من نطه ونطوطته: تحقيق مصلحة خاصة على حساب أقرانه، بل قل على حساب المصلحة العامة، وإرضاء الأنا الذي يتحول في مجتمعنا العربي إلى قوة للدفاع عن الذات، وتقديس الأنا وتبجيلها. وتبرير السلوك الاجتماعي المنافق، واحترام القوة الغاشمة القائمة على الظلم الاجتماعي.

والنطاطون في مجتمعنا العربي في هذه الحالة مجموعة من الانتهازيين لهم مشارب وأصول اجتماعية متمايزة في الاتجاهات، والولاءات والمعاني التي يزاولونها، وفي اقترابها وابتعادها عن القوة السياسية صاحبة القرار السياسي.

وتسأل المقاربة عن أسباب وعوامل، وجود ظاهرة [النطوطة] في الحياة العربية من الأمس إلى اليوم، وسؤالها له مقاصده في معرفة ما إذا كانت أسبابها، لا تزال أيضاً مستمرة من الأمس إلى اليوم.. أي إلى الحياة العربية الراهنة؟

لاشك بأن عوامل وأسباب كثيرة جعلت بعض الأفراد يمارسون [النطوطة] أهمها غياب مفهوم المواطنة والتباسه، وما له من استحقاقات من عدل اجتماعي، ومساواة، والرجل المناسب في المكان المناسب، والفرص المتساوية لكل أبناء المجتمع وفئاته، والحرية الاجتماعية والسياسية. والرأي والرأي الآخر، والمكاشفة والنقد البناء، ومبدأ المحاسبة.

والمعروف أنَّ القمع الذي عرفه المجتمع العربي، وخلفياته من استبداد سياسي، واجتماعي حرم المجتمع من الظفر بشخصيته السياسية السليمة، الأمر الذي مهد لظهور ظاهرة النطاط باعتبارها سبيل أهل [النطوطة] لبلوغ مآربهم، وغاياتهم ومصالحهم الخاصة على حساب أقرانهم من أبناء مجتمعهم.

وترى المقاربة أن المشاهد الآتية تجسد ظاهرة النطوطة في حياتنا العربية الراهنة، وتؤشر على المعاني التي تداولها الناس عن هذه الظاهرة.

المشهد الأول:

❖ يا أخي هذا البني آدم مُنَطْوَطٌ بشكل غريب ـ يوم أمس كان ينتقد الرشوة ـ ومن يمارسها، وإذا به اليوم من أصحاب الملايين!

هل أتى بها من بيت أهله؟. كان يُحْسَبُ من الموظفين الصغار وراح يتقرب من فلان وعلان ـ ويمسح الجوخ لهذا وذاك، وينافق ويزاود، وأخذ ينط من منصب إلى منصب حتى صار على ما هو عليه اليوم.

المشهد الثاني:

كلما وصل إلى سمعه بأنَّ هناك مجموعة من الناس تريد تأسيس ناد أو حزب للسلطة السياسية فيه شؤون ذهب وانضم إليه، وراح يسعى بكل جهده أن يكون في قمة الهرم، وفجأة ينشق عن هذه المجموعة ويهاجمها، وفجأة نط وأصبح على رأس ذلك النادي أو ذاك، وعندما سأله الأصدقاء كيف هذا يا فلان: أجاب إنه قبل وجاء ليعلمهم تجربته!

المشهد الثالث:

كان يشعر بالغيرة من الدلال الذي يحظى به شقيقه الكبير من والده، وكان يشكو ذلك إلى أصدقائه، وفجأة قرر أن ينط إلى مركز الصدارة في البيت ـ ويتجاوز شقيقه الكبير في معاملة والده له، وكلما عاد والده إلى البيت ينط ويجلس قربه، ويسرّ له بأخطاء شقيقه الكبير في البيت، وسوء تصرفه مع إخوته الصغار. وظل على هذا المنوال حتى حظي بدلال والده، وصار صاحب الكلمة المطاعة بين إخوته. وفي حواره الداخلي مع نفسه أثنى على نطوطته في المنزل وقال: هكذا تؤخذ الدنيا غلابا.

المشهد الرابع:

❖ يتمتم أنا نطاط بطبعي، ولا أحب أن يسبقني زملائي إلى أي عمل ومنصب واعد. ثم يقول: «أحلى مني اللّه خلقه أشطر مني دم فلقو». بهذه العبارات كان يُسوغ نفاقه لمديره في العمل عندما جعله ينط من فوق أقرانه ويصبح المسؤول الأول في الشركة.

المشهد الخامس:

❖ وعد نفسه بأنه سيقبر فقره، وبلَّغ أحد زملائه أن لا رجعة عن قبر الفقر. راح يتعرف إلى أصحاب الجاه والقرار واحداً بعد الآخر، ويأتي لهم بالهدايا، وينافق لهم ما شاء من النفاق. وفجأة أصبح من أصحاب القرار. سأله صديقه ماذا فعلت؟ أجابه وهو ينقر بأصابعه على المكتب: بالنطوطة يا صديقي، لأن النطوطة مفتاحك إلى عالم هؤلاء البشر. أغلبهم نط ونط، ونافق وكذب ومسح الجوخ. [ما في حدا أشطر من حدا]. وأنا أكثر قدرة على النط والنطوطة.

المشهد السادس:

❖ وهو يسوق سيارته أصاب الشيخ العجوز على طرف الشارع، وعندما شاهد الشرطي يسير نحوه، نط إلى مكان السائق بعد أن أخلاه له: وقال له قل إنك أنت أصبت الرجل.. ولا تهتم والدي سيخرجك من السجن بسرعة. كما لا تنسى أن موعدي غداً مع صديقتي.

وتسأل المقاربة سؤالها على ماذا تدل هذه المشاهد وما هي الصور المجتمعية التي ترسمها؟

وتجيب عن سؤالها بأنَّ المشاهد السابقة حمالة لكثرة من الدلالات والمؤشرات البنائية:

1 ـ إن ظاهرة النط والنطوطة عادة تسفر عن وجهها بوضوح لا لبس فيه في المجتمعات التي

تتأسس علاقاتها الاجتماعية على قربى الدم، والجهة والعقيدة المتعصبة، والمعرفة الشخصية. وهذا حال وطننا العربي.

2 ـ لا شك بأن الغلبة التي تقوم على أساسها شبكة من العلاقات الاجتماعية القائمة على القوة تشكل أرضية خصبة لظاهرة النطوطة والنطاط، والحياة العربية، بل قل ما في بنيتها من عناصر ومفاهيم ثقافية تغذي ظاهرة النطوطة، وتفتح أمامها الأبواب الكبيرة. أليس العرب هم من قال: «عد رجالك وورد المي» ثم أليس هذا القول يشكل خلفية ثقافية للنط والنطوطة ويجيز سلوكها الاجتماعي؟

3 ـ ويستفاد من تلك المشاهد أن المحددات الثقافية لظاهرة [النطوطة] تتمثل في غياب الفرص المتكافئة. وعدم وضع الرجل المناسب في المكان المناسب وسيطرة علاقات القربى على اختلاف مضامينها من قربى الدم إلى قربى الجهة... وقربى العقيدة..الخ.

4 ـ وتؤكد ظاهرة [النطوطة] ما كان لها أن تكون وتمتلك مستوى معين من الشرعية المجتمعية، لو أن النقد السياسي والاجتماعي والثقافي يملك حقوقه في مواقفه النقدية من الكسب غير المشروع، ومن توظيف المال والجاه في بلوغ المناصب، ومن عدم احترام الكفاءات والمساواة بين الناس، والعدل الاجتماعي وغياب الشرعية الشعبية بوصفها شرعية مدنية.

5 ـ مفهوم المواطنة كقاعدة اجتماعية /ثقافية تؤسس لمجتمع مدني يقوم بنيانه الاجتماعي والسياسي على أساس أن أبناء المجتمع يحسبون في سوية واحدة، ويتساوون في الحقوق والواجبات. والغلبة فيه للمساواة والعدل الاجتماعي، وحق القول، والرأي والرأي الآخر، ومبدأ المحاسبة، والديمقراطية التي لا ترفق بمفاهيم عِلّة مثل المركزية.. والرشيدة.. الخ.

والخلاصة أنَّ الأصل في هذه المشاهد قوتها في التعبير عن حقائق الحياة الاجتماعية التي تفتقر إلى السلامة، والوحدة الاجتماعية، وتنأى بنفسها عن ثقافة المحبة والتعاون والاندماج الاجتماعي، وضعف روح المواطنة التي تشكل سنداً لقوة الوحدة الاجتماعية، وأن يمارس أبناء المجتمع الواحد أدوارهم وإمكاناتهم على قاعدة المساواة ــ ووضع الرجل المناسب في المكان المناسب، وتطبيق مبدأ المحاسبة والمسؤولية على كل أبناء المجتمع بعيداً عن الغلبة، والوساطة والجاه العائلي والقبلي.

وعن سؤال يخص الآثار والنتائج البنائية المترتبة على ظاهرة [النطوطة] وإلى ما ستؤول إليه من علل اجتماعية داخل البناء الاجتماعي العربي الذي تتواجد فيه الظاهرة، وما لها من ظواهر تساندها وفق قانون الاعتماد الوظيفي المتبادل بين الظواهر؟

في البحث عن عِلِل ظاهرة النطوطة والنطاط في مجتمعنا العربي، أي تناقضها بما يجب أن تكون عليه الحياة العربية المعاصرة في عالم أخذ فيه مجتمع المعرفة، أي مجتمع المعلومة يزيد من الهوة والمسافة الحضارية بينه وبين المجتمع العربي. وهذا معناه أن التحديات التي تواجه الوطن العربي تتزايد بنسبة متوالية هندسية، كما يقول المهدي المنجرة في كتابه: المعركة الحضارية العربية الأولى(8).

إنَّ تصور الحياة العربية الخالية من العلل البنائية، وما يجاريها من ظواهر ثقافية وفكرية، وخلقية لا يمكن أن يكون هذا التصور سليماً إلا إذا قامت المقاربة بتسليط الضوء على ظاهرة النطوطة ومثيلاتها من الظواهر العِلَّة التي تتبادل الاعتماد الوظيفي بينها داخل الحياة العربية الراهنة، ومن ثم إزالة هذه الظواهر ببدائل بنائية جديدة تتماشى مع روح العصر، وتتوافق مع القيم الثقافية الحديثة والجديدة التي جاءت إلى ثقافتنا العربية وأخذت تتساكن فيها.

ومن أخطر الظواهر التي تساعد في نشوء وتكوُّن ظاهرة النطاط والنطوطة ثقافة الكراهية، وثقافة الخوف، وكلاهما يساعد على تفكك بنية المجتمع العربي، ويجيِّرُ الولاءات لصالح انتماءات قبلية محسوبة على المجتمعات الأهلية التي تُشكِّلُ فيه قربى الدم، والجهة والعقيدة ؟؟، والمذهب نواظم ومحرضات للانقسام، والثأر القبلي، والاقتتال الفئوي. والغش، والرشوة، والنفاق الاجتماعي، و«كلمن إيدو أُله» والكذب، وما يتفتق عنه من عداوة، وكراهية، وانتقام، ولف ودوران في المعاملات، والتُّبَّعُ، والغلاء الفاحش، والاستغلال الاجتماعي، والعزلة الاجتماعية التي تتحول مع مرور الزمن إلى اتجاه انعزالي.

وتفترض المقاربة أن الظواهر والعلل السابقة تعد مؤشرات وشواهده حمالة للسؤال ؟ كما يقول علم المستقبل، لظاهرة النطوطة والنطاط، وفعلها في التجزئة، والانقسام، والشرذمة وتحييد بل إبعاد أصحاب الكفاءات والقدرات والمواهب عن مواقع ومراكز المسؤولية لممارسة فعالياتهم وإبداعهم.

ومن في معيتهم من نشطاء وأصحاب خبرة في التكافل والتضامن، والسلم الاجتماعي، وفي رأب الصدع داخل البنى الاجتماعية، وتنشيط الحوار الاجتماعي والسياسي، والثقافي، وإشهار القيم العليا لثقافة الحوار مثل الرأي، والرأي الآخر، والمواطنة، والعقد الاجتماعي، والعدالة الاجتماعية، والديمقراطية.. الخ.

إذا كان ما ذكر من ظواهر علل من فعل ظاهرة النطوطة فما هي خلفياتها الثقافية، والعوامل البنائية التي تنشطها؟

ترى المقاربة أنَّ عِلَّة الظاهرة العلة «النطوطة والنطاط» من ينشطها ويفتح الآفاق والدروب أمامها، ويُسوغ سلوكها الاجتماعي والسياسي، ويضفي عليها الشرعية الثقافية، أي قبولها في المجتمع مدعومة بعدد من المحددات الثقافية: عادات. تقاليد. أعراف التي ينتجها هؤلاء. كما يثنون على من يقوم بها ويزاولها، وتقديمه كمثل أو نموذج يحتذى..

وتقول لك المقاربة، بناء على ما تم دراسته: من وتحليل، واستشراف ظاهرة «النطوطة» إنَّ من يسوغ النطوطة قد مارسها، ونط من خلالها إلى موقعه البنائي ـ وهو المستفيد الأول ممن يشجعهم على النطوطة وهم عيونه، و«هبيشته» للمال العام، وأصحاب كفاءات في تجيير الفرص والإمكانات، والوظائف لصالح أتباعه، بحيث تصبح مفاصل المجتمع والدولة تحت تصرفه.

إذاً؛ فإنَّ ثقافة «النطوطة والنطاط» تعد البنت الشرعية لثقافة المجتمعات الأهلية، التي يقوم بنيانها الاجتماعي على روابط القربى وما ترفدها من أعراف وقيم وتقاليد تُعزّز مناصرة عصبية القربى على اختلاف مضامينها.

وهكذا تجد المقاربة أن ثقافة ظاهرة «النطوطة والنطاط» تشكل الفرص الذهبية لثقافة الكراهية، وثقافة النطوطة تعود في أصولها وجذورها إلى أسباب بنائية تخص المجتمعات الأهلية، التي لم تتوفر لها العوامل الموضوعية لتجاوز محددات ثقافة القربى.

وبحكم الاعتماد الوظيفي المتبادل بين الظواهر البنائية عموماً، والظواهر العِلَّة بشكل خاص، فإن ثقافة النطوطة تنتج ثقافة الكراهية، كما أسلفت المقاربة، وثقافة الكراهية تنتج ثقافة الخوف وعناصرها ومفرداتها.

فإذا علمنا أن ثقافة الخوف بالتساند الوظيفي مع ثقافة الكراهية تنتج ثقافة الانتقام والثأر، وثقافة الكيل بمكيالين.

والثقافات السابقة تنتج بدورها ثقافة الغبن، والفوارق الاجتماعية، والمناصرة القبلية، والجهويه المذهبية، والجور في الاقتتال، فإنَّ مجتمع هذه الثقافات ماض إلى الانقسام والشرذمة، والحروب.

والخلاصة، فإن المقاربة وقد مضت بتحليل ظاهرة النطوطة وشبكة العلاقات التي تقيمها داخل البناء الاجتماعي العربي، لمعرفة أسباب حضور وتفاقم هذه الظاهرة في حياتنا العربية، فإنها تدرك أنَّ ما قامت به من تحليل لا يغطي كل جوانب ظاهرة النطوطة، وحسبها أن تؤكد على ما بينها، وبين بقية الظواهر العِلَّة من ترابط وتساند وظيفي يطول مستقبلاً سلامة البناء الاجتماعي العربي، ويؤهله للانقسامات والحروب، وهروب الكفاءات إلى الخارج، وأن يكون موطئ قدم للقوى التي تتربص به، أي بمستقبله، بحيث يكون المستقبل العربي على الصورة التي تديرها تلك القوى.

وحسب المقاربة أن تقول إنَّ ظاهرة [النطوطة] كثرت في الحياة العربية الراهنة بقوة فاعل ألا وهو الاستبداد، وثقافة الغلبة، والمناصرة العائلية، والعشائرية ومبدأ فرق تسد.

وشأن ظاهرة [النطوطة] شأن الظواهر البنائية العِلَّة تظهر في المجتمع العربي، وتتكاثر بين أفراده وبناه الاجتماعية بقوة الجهل وهيمنة ثقافته ـ ثقافة المغالبة والغلبة العشائرية على اختلاف مضامينها ـ وما لها من أنصار ومؤيدين وأتباع في العائلة، والفخذ، والبطن، على حد قول ابن خلدون، والقبيلة والعشيرة، والملة، وما لها أيضاً من ثقافة الشطار والزعار، التي تتناغم وتتساند وظيفياً معها.

وكم أخبرنا التاريخ العربي عن أدوار شغلها الزعار والشطار في الحياة العربية الماضية، عندما كانوا يتدخلون في سياسة الحكم والحاكم؟ وكم من حاكم أَذْعَنَ لهؤلاء وشاطرهم رغباتهم وأهواءهم، من أجل أن يكونوا في نهاية الأمر، سنداً له ضد الرعية، ومن في حكمها.

والحقيقة المُرَّة التي خلصت إليها المقاربة أن الحياة العربية الراهنة مفتوحة على ظاهرة النطوطة بكل أنساقها البنائية: الاقتصادية، والسياسية والثقافية والاجتماعية والعسكرية.

ألا يشكل لك هؤلاء، أقصد من نط إلى قمة المسؤولية على اختلاف مضامينها وفعالياتها في كثير من الأقطار العربية، وما استحوذ من مال وسلطان وسطوة دالة على أن الأبواب مفتوحة للنطاطين ومن في حكمهم من ركاب العربة الذهبية!

والخلاصــــة، فــإن التــأطير الأنثروبولــوجي لظاهرة النطوطة يجعلنا ندعي أنه ساعد المقاربة علــى تحديــد خصــائص شخصــية النطــاط الاجتماعية، وإبراز العديد من المحددات الثقافية الكفيلة بوضع النقاط على الحروف التي تظهر بوضـوح لا لـبس فيـه الـدور الاجتمـاعي /الثقـافي الذي يشغله النطاط داخل البناء الثقافي العربي.

وأرادت المقاربـة أن تصـل إلى غايتهـا النهائيـة المتمثلـة في تعريـة السـلوك الاجتمـاعي /الثقـافي الـذي يمارسـه ويلعبـه النطـاط، معتمـدة علـى مـا يسـمى «الخيـال الاجتمـاعي» الـذي يميـز بدقـة بـين السلوك السوي ونقيضه.

الهوامش:

(1) إيفانز بريتشارد ــ الأنثروبولوجيا الاجتماعية. ت: د. أحمد أبو زيد ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ الإسكندرية ـ 1958 ـ ص 110 ـ 112.

(2) حول تعريف الثقافة يرجى الرجوع إلى:

1 ـ أ. د. علي محمود إسلام النار ـ الأنثوروبولوجيا الاجتماعية ـ الدراسات الحقلية في المجتمعات البدائيــة والقرويــة والحضــرية ــ ط5 ــ دار المعـارف ـ مصـر العربيـة ـ 1984 ـ ص 37 ـ 40.

2 ــ د. عـز الـدين ديـاب ــ دراسـات أنثروبولوجيـة تطبيقيـة ــ دمشـق ــ 2006 ــ الـدار الوطنيـة الجديدة ــ ص174 ـ ص195.

(3) المعجـم الـوجيز ــ مجمـع اللغـة العربيـة ــ ط5 ــ خاصة بوزارة التربية والتعليم ـ 1992 ـ القـاهرة ـ ص 621.

(4) جبران مسعود ـ رائد الطـلاب ـ بيروت ـ 1967 ـ ص 924.

(5)رائد الطلاب ـ المرجع السابق ـ ص 2.

(6)د. عـز الـدين ديـاب ــ ركـاب العربيـة الذهبيـة ــ المثقفـون العـرب مـن هزيمـة حزيـران.. إلى عاصـفة الصحراء ـ الناقد ـ العدد الثالث والسبعون ـ تموز (يوليو) 1994 ص 22 ــ 25.

(7) المرجع السابق ـ ص 23.

(8) ــ المهــدي المنجــرة: الحــرب الحضــارية الأولى مستقبل الماضي، وماضي المستقبل ـ ط3 ـ عيـون ـ الدار البيضاء ـ المغرب.

❑❑

بحوث ودراسات..

اللغـة العربيـة بـالمغرب الإسـلامي وأثرهـا علـى الوسط الفكري والعلمي

❑ بلال ليعربي*

يعتقد الكثير من الكتاب المعاصرين أن الفتح الحقيقي للمغرب، تم في عهد الخليفة عمر بن عبد العزيز "على يد البعثة التي أرسلها برئاسة إسماعيل بن أبي المهاجر الذي كان عهد ولايته خيراً وبركة بكل ما تحمله الكلمة من معان "بحيث اهتم بدعاء البربر إلى الإسلام واستجاب البربر جميعاً لدعوته فلم يبق يومئذ في ولايته من البربر أحد إلا أسلم "ويرجع الفضل فيما تحقق في هذا الميدان إلى الخليفة نفسه إذ ينسب إليه الكتاب أنه بعث إلى المغرب عشرة فقهاء التابعين من أهل العلم والفضل... وبفضل جهود هؤلاء التابعين تعلم المغاربة أصول الإسلام فقرؤوا القرآن وعرفوا اللغة العربية وقبل خلافة عمر بن عبد العزيز "لم يكن أهل إفريقية يعرفون الحلال والحرام وكانت الخمر بإفريقية حلالاً حتى وصل التابعون فبينوا تحريمها، إلا أن هذه السياسة الرشيدة التي استخدمها عمر بن عبد العزيز في المغرب لن تعرف الاستمرارية "بحث ضرب بها عرض الحائط بعد موت عمر، وعادت الخلافة الأموية إلى سيرتها الأولى(1)،

وإذا كان البربر في شمال إفريقيا قد تأثروا بالفاتحين العرب وتعلموا منهم اللغة العربية وأصول الدين خاصة فإن كثيرين من مهاجري العرب إلى الأندلس كانوا من أعرق القبائل بالدين واللغة، كان لهم أثر بالغ على المسيحيين واليهود في الأندلس نفسها وبدأ هذا التأثير يظهر بمرور الوقت على النصارى واليهود، وقد عرف النصارى باسم "المعاهدين" نسبة إلى العهود التي أخذوها من الحكام

* باحث من الجزائر.

العرب كما عرفوا أيضاً باسم "المستعربين" لأن النصارى الأندلسيين اختلطوا بالمسلمين، فتعلموا لغتهم وأسلوبهم في الحياة، وكان كثير منهم يجيدون اللغة العربية إجادة تامة وكان المسلمون والمستعربون /النصارى/ يعيشون جنباً إلى جنب عيشة حرة(2) واشتغلوا بالزراعة واختلطوا بالسكان وعملوا على نشر الإسلام واللغة العربية(3).

التعريب من عوامل نمو اللغة فاللغة تقبل نقل ألفاظ من لغات أخرى إليها مع إخضاعها لمنهجها، فالتعريب أن تتكلم العرب بالكلمة الأعجمية على نهجها وأسلوبها وقد اتصل العرب بغيرهم من الأمم منذ زمن بعيد في الغزو والهجرة والتجارة وغيرها وأدى ذلك إلى ثراء اللغة.. في قول الشاعر:

سقى قومي بني مجد وأسقى

نميرا والقبائل من هلال(4)

الخط العربي(5) ظل الوضع السابق سائداً طوال القرن الأول من الهجرة، وشطراً كبيراً من القرن الثاني، ثم بدت ملامح التغيير بعد ضعف اللسان العربي لدى الأجيال الناشئة، وبعد أن اعتنق الإسلام أعداد ضخمة من غير العرب، ليس بوسعهم أن يفهموا لغة القرآن، وأن يفقهوا معاني آياته على وجهها الصحيح، وبعد أن وفدت على المجتمع الإسلامي تيارات فكرية أجنبية، في وقت كان يموج فيه بأفكار أخرى من داخله، بتأثير احتدام الخلاف والجدل بين الفرق الإسلامية المختلفة وكان من أهم هذه الأفكار الإعجاز، وهكذا تعددت مناحي التفكير، وتفتحت جوانب جديدة لم تطرق من قبل، وحظي القرآن الكريم بقسط وافر منها(6) وفي عهد ابن قتيبة بلغت الحركة العلمية شأوها، وانتهت إلى غايتها في أجمل صورة، فالاتصال الخصب المثمر مع الثقافات الأمم غير الإسلامية، وحركة التعريب الواسعة في الطب والحساب والهندسة والفلك والفلسفة(7).

وكانت اللغة العربية قد دخلت بقوة مجال اهتمام شعوب البحر المتوسط منذ عدة قرون سابقة، كنتيجة للتوسع السريع للقوة العربية وانتشار الدين الإسلامي في معظم أراضي الشرق الأدنى وشاطئ شمال أفريقيا وشبه الجزيرة الأيبيرية في القرنين السابع والثامن(8).

وأوضح أسباب انتشار الإسلام من أول الفتح بين الأمة البربرية، وذكر من هذه الأسباب التي أوجبت إقبال البربر على هذا الدين زرافات ووحدانا، ونبذهم ما عداه، ما لا يقدر العدو الألدّ والخصم الأعند أن يكابر فيه أو يتعامى عنه، وذكر الخلفاء الذين في أيامهم ازداد انتشار الإسلام بين البربر مثل عمر بن عبد العزيز رضي الله عنه، الذي أرسل إليهم طائفة من الفقهاء يعلمونهم القرآن وأصول الدين، ولا عجب وهو الخليفة العادل الورع... وروى المؤرخون أنه لما كثر إسلام القبط في مصر وارتفعت الجزيرة عمن أسلم منهم... إذن كان جديراً بهذا الخليفة الورع أن يهتمّ بالاستقصاء في إسلام البربر، والإمعان في تأديبهم بآداب القرآن حتى غرس فيهم هذه

النّجابة المعروفة، وأوقد في قلوبهم هذه الحمية الإسلامية التي لم تفارقهم من ذلك اليوم، وذكر مآثر موسى بن نصير رحمه الله في هذا الباب حتى لم يمض إلا قليل فظهر الطابع العربي على البربر، ونبغ فيهم العلماء والخطباء بالعربية الفصحى، وحسبك شاهداً طارق بن زياد الذي خطب قبل الموقعة التي هزم فيها لذريق ملك الأندلس(9).

واللغة لمدى أبعد "فلغة الناس هي روحهم، وروحهم هي لغتهم"(10).

الهجرة العربية الهلالية للمغرب من الفتح الإسلامي دخلت المغرب فاستوطنته عناصر عربية، سكنت هنا وهناك حسب اعتبارات مادية وأخرى معنوية فاعلة متفاعلة مع العناصر الأخرى التي جاورتها في الإطار عينه، إلا أن الهجرة الكبرى حسب مصادر التاريخ، كانت على يد الفاطميين يوم غادروا المغرب إلى الشرق تاركين وراءهم خلفاءهم الذين ما لبثوا أن انفصلوا عنهم وشقوا عصا الطاعة معلنين استقلالهم وقيام دويلات.. وكرد فعل ضد هؤلاء العصاة المغاربة بعث الفاطميون إلى إفريقية قبائل "لا يُحصى عددها" من بني هلال ثم من بني سليم احتلت المغرب احتلالاً وانتشرت في مختلف نواحيه "كالجراد المنتشر" عابثة بأنظمته، وعائيةً فساداً في أراضيه ومدنه وقراه، هؤلاء العرب بل هؤلاء الأعراب قوم من البدو أتوا المغرب ولهم لغتهم الخاصة وعاداتهم وتقاليدهم المرعية وسلوك حياتهم يختلف عن سلوك الآخرين، ألا يحتاج اندماجهم في البيئة الجديدة إلى عملية تكييف نفسية واجتماعية قد تكون صعبة كما قد تطول أو تقصر حسب الظروف والملابسات(11) ترجع فكرة إطلاق جحافل العرب البدو المستوطنين في شرق النيل، ضد إفريقية المتمردة إلى اليازوردي(12) قام بالفتوحات الإسلامية الأولى عرب الجزيرة من البدو الرحل وغيرهم، فكانت هذه هي القوة العسكرية الأولى للإسلام... اتجه الفتح العربي منذ البداية إلى بلاد الهلال الخصيب، بلاد ما بين النهرين وسورية ومصر، ولكنه إلى جانب هذا العنصر العربي /الأصلي/، فتح جيش الإسلام صفوفه للمجندين من أبناء البلاد المفتوحة، وهذه العناصر المحلية ستوسع نطاق حركة الفتح الأصلية، وكذلك اتجه الإيرانيون إلى فتح آسيا الوسطى، بينما اتجهت العناصر السورية المصرية إلى فتح إفريقية الشمالية ليقوم البربر بدورهم /في مرحلة تالية/ بفتح الأندلس وجزيرة صقلية(13) ونظراً لكون شبه الجزيرة العربية منطقة معروفة بتصدير الجماعات البشرية المهاجرة منذ قديم الزمان، فمن الجائز ــ إذن ــ حدوث بعض الهجرات، انطلاقاً منها نحو مصر أولاً ثم ينتقل أصحابها بعد ذلك كمرحلة تالية إلى بلاد المغرب(14).

وأصل مواطن قبائل عرب بني هلال وسليم هي بلاد الحجاز وبعض تخوم نجد، فهي قبائل بدوية، رعوية، تنسب إلى عرب الشمال العدنانية التي تعيش عيشة فقيرة مضطربة، تضطرها في بعض الأحيان إلى احتراف الغارة

على الجيران أو قطع السبيل حتى على قوافل الحجاج، وعلى مكة في أثناء الموسم، وهو ما شاركت فيه القرامطة أكثر من مرة خلال النصف الأول من القرن 10/54م، وأشهرها تلك التي استولى فيها القرامطة على الحجر الأسود سنة 317هـ/929م(15).

وكان الأدارسة أنفسهم يذكرون هذه الحركة المباركة بتأييدهم، إذ لهم الفضل في نشر اللغة العربية في البلاد وإحلالها محل لغة البربر(16) ومع كل ذلك فإن اللغة العربية لم تستطع أن تنتصر على اللغة التركية بالرغم من إسلام الأتراك وحماستهم الشديدة له، وكل ما عمله الأتراك أنهم انتحلوا الخط العربي بحيث لا تجد تركيا على شيء من التعليم لا يستطيع أن يفهم لغة القرآن في سهولة وهنا لا بد من أن نأتي إلى تلك النتيجة، وهي أن انتشار الإسلام قد أدى إلى انتشار اللغة العربية، ولكنه لم يؤدِّ بالضرورة إلى التعريب(17) ولقد مهد أبوه لهذه الهجرة، إذ كان الناصر قد ضم المنطقة الساحلية لبلاد القبائل، وكذلك الخليج الجميل المسمى في الحضارات القديمة بميناء صلداء وأسس مدينة هامة سميت بالناصرية، ولكنها احتفظت باسمها القديم بجاية، وسيد فيها قصر اللؤلؤ الفخم حيث استقر فيه مؤقتاً، وأقام فيه المنصور من بعده، ومع ذلك لم يترك القلعة نهائياً، ففي عهده كان لدولة بني حماد عاصمتان يربطهما طريق نشأت على جانبيه الاستراحات الخاصة به، وانتهت هذه الثنائية مع باديس بن المنصور ففي سنة (498هـ/1104م) كانت القلعة قد فقدت تماماً حظوتها كمقر ملكي، ولم تعد إلا مركزاً به بعض الصناعات مثل النسيج والفخار، ولكن بجاية الواقعة لحسن الحظ في منطقة لا تخلو من السكان، ويقول ابن خلدون في مقدمته: "... وسمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم، أنّ أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين وهي: أدب الكتّاب لابن قتيبة وكتاب الكامل للمبرّد، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ وكتاب النوادر لأبي عليّ القالي، وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها.."(18).

علوم اللغة:

لقد حدد التركيب الاجتماعي والأوضاع السياسية والدينية الوضع اللغوي والأدبي في الأندلس، فمنذ أن تم فتح الأندلس والقبائل العربية تتدفق عليها، حاملة معها اللغة العربية الفصيحة والتي أصبحت اللغة الرسمية لبلاد الأندلس، وأصبحت اللغة العربية لغة الإدارة في البلاد ولغة الدين والدولة ولغة الثقافة والعلم، وهذا طبعاً لتغلب عنصر المسلمين على السكان الأصليين لأن بني أمية ذوو عصبية عربية، كما أن النصارى واليهود جرفهم تيار اللغة العربية، بالرغم من غزارة العلم وجود بعض التحريفات(19).

الهوامش

(1) أحمد الزاهد، الغزو العرب لشمال إفريقيا بين نبالة النص ودناءة الممارسة، تامغناست، ص 40 ـ 41.

(2) منى حسن محمود، المسلمون في الأندلس وعلاقتهم بالفرجة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986م، ص 19 ـ 20.

(3) منى حسن محمود، المرجع السابق، ص 33.

(4) عبد الغفار حامد هلال، كلية اللغة العربية بالقاهرة وثمانون عاماً في خدمة اللغة العربية وحمايتها، جامعة الأزهر، القاهرة، 2012، ص 10.

(5) الزمن الذي عرفت فيه الكتابة كان منذ أربعة آلاف سنة قبل الميلاد، وقد ابتدأ الإنسان الأول في تعلمها برسمه أشكالاً تدل على المعنى القائم في نفسه فرمز للكلام برسم مفتاح لأنه واسطة يفتح به الشيء المقفل، ورمز للمراسلة البعيدة بصورة لطائر منشور الجناحين، ورمز للحرب أو المخاصمة بشكل سهمين متعاكسين، ثم توصل من أمثال هذه الرموز إلى تكوين اللغة، انظر: محمد بن مسعود، تاريخ ليبيا العام من القرون الأولى إلى العصر الحاضر، ج1، ط1، المطبعة العسكرية البريطانية، تاوالت، 1948، ص 10.

(6) شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي، القاهرة، 1408هـ/1987م، ص 15.

(7) ابن قتيبة /213 ـ 276هـ/ عيون الأخبار، تحقيق: منذر محمد سعيد أبو شعر، ط1، ج1، المكتب الإسلامي، 1429هـ/2008م، ص 15 ـ 16.

(8) ر، هـ، روبيتر، موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب)، عالم المعرفة، الكويت، 1997م، ص 149.

(9) عبد الله كنّون، النّبوغ المغربي في الأدب العربي، ج1، ط2، طنجة، 1960، ص 22.

(10) ر، هـ، روبيتر، المرجع السابق، ص 254.

(11) محمد بن أحمد ابن شقرون، مظاهر الثقافة المغربية دراسة في الأدب المغربي في العصر المريني، دار الثقافة، دار البيضاء ـ المغرب، 1406هـ/1985م، ص 29 ـ 30.

(12) اليازوري هو الذي كان وراء الهجرة الهلالية إلى إفريقية، انظر: ممدوح حسين، الحروب الصليبية في شمال إفريقية وأثرها الحضاري سنة 668 ـ 792هـ/1270 ـ 1390، ط، دار عمار، الأردن، 1419هـ/1998م، ص 117.

(13) موريس لومبار، الإسلام في مجده الأول من القرن 8/2 م إلى القرن 5هـ/11م، ترجمة: إسماعيل العربي، منشورات دار الأفاق الجديدة، ط3، المغرب، 1411هـ/1990م، ص 10.

(14) بوزياني الدراجي، القبائل الأمازيغية أدوارها مواطنها أعيانها، ج1، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007م، ص 35.

(15) سعد زغلول عبد الحميد، تاريخ المغرب العربي/ الفاطميون، بنو زيري، الصنهاجيون، إلى قيام المرابطين، ج3، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1990م، ص 417.

(16) حسن أحمد محمود، قيام دولة المرابطين، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 70.

(17) محمد عادل عبد العزيز، التفسير العلمي لحركة الفتوح الإسلامية والتعريب، دار غريب، القاهرة، 2006م، ص 151.

(18) أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت 276هـ/889م)، أدب الكاتب، تحقيق: محمد الدّالي، ط2، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (1405هـ/1980م)، ص م 1.

(19) حسن جاد حسن، محمد عبد المنعم خفاجة، الأدب العربي في الأندلس، ط، المطبعة المحمدية، الأزهر، (د س ط)، ص 24.

❑❑

أسماء في الذاكرة ..

ـ الشاعر حامد حسن.. ثقافة الاسم .... محيـــي الـــدين محمـــد

أسماء في الذاكرة..

الشاعر حامد حسن ..
ثقافة الاسم
زمن القصيدة الدّاخلي..

❑ محيى الدين محمد*

دثاره القديم يلفّ ذراعَ السّاقية، فاستيقظت على وقعه نار القصيدة لتلفح معاطف الجبال، وكلّ الثابت المسكون في براري قريته /حبسو/ وقد هرمت الإقامة في العالم السّفلي الذي تنبض فيه أغوار النورّ لتصعد المناجاة ويعلو معها فأل الشعر من خلال بوابّات الحواس إلى المعرفة في إنتاج الأشياء التي بحث فيها الشاعر حامد حسن عن روحه فدخل مناطق الاشتباك مع لغته ليحفر بما خلفها أماكن انفعالاته بأبعادٍ ذاتية ووطنية، وإنسانية.. فكان واحداً ممن غنوا للحياة باندفاعاتٍ حادة اعتمد فيها المرجعية الروحية للشعر التراثي الأصيل بكل تحولاته.. فكانت قصيدته ترصد المتطفلين على الشّعر، وتقف على المحفز الأمامي لمواجهة المعتدين على ذائقة التعبير عن الوجدان الشعبي في انتصاف النّهار.. وكانت ارتعاشاته المستترة حيناً، تنبئ بسقوط العمائم عن الرؤوس المهزومة في علاقتها مع الحدْس الشعري كشرطٍ تندرج القصيدة معه في المعطى الشعري الذي لا بدّ له من ترويض النيات في ارتقائها الصوريّ حتى تأخذ اللغة أنساقها على المستوى البنائي فكراً، وطريقة تعبير ناضجة لم تتصدّع فيها الجدران أبداً، ولم تغرب أشعة الزمن الشعري الأصيل الخالد عنها حتى الذروة.

وقد أوكل حامد حسن إلى نصّه الشعري مهمّة خاصة هي التودّد إلى المتلقي والاقتراب منه حيث أخضع لغته إلى معجم انفعالي يؤسس فيه مشروعه الشعري الذي يستطيع أن يفهمه الفرد، والمجتمع، فكانت مطالع النصوص ذات فواتح غنائية، بمشاركة عاطفية ووجدانية لتكتمل فيما بعد الخواتم باختبارات انفعالية أكثر تأثيراً في وجدان المتلقي أيضاً وأيّاً كان مشواره الثقافي وذلك بانتقائه مفردات مصفّاة بعيداً عن الغرابة،

* شاعر من سورية.

والتعقيد ومن شأنها أن يحدّق في إشاراتها عشاق القصيدة السرّية من المرتبة الأولى في تقاطع شفراتها الطالعة من اختزال الشاعر حكاية زمنه بوعي جمالي تتطابق فيه المراجع اللغوية بأصدائها وقد اتحدت عناصر النص المتباعدة بفهم عصري لطبيعة الأسلوب الذي اتحدت فيه ثنائيتا الشكل والمضمون وأدت الغرض الشعري كقيمة معيارية تحكم النظام اللغوي في شعريته التي أنتجت نصوصاً جادة لتدفع المتلقي إلى التأمل، في عالم التخييل المركب الذي ولدت فيه تلك النصوص وتركت عناوين بحسب حروفها الأولى وقد كانت معياراً يقاس من خلاله مدى نجاح التجربة في ولوجها إلى بلاد الأرض والماء التي كان يجاور فيها الشاعر حامد حسن ذلك السّفح المطلّ على قريته /حبسو/ وبرزت فرادته هناك في استخدامه ألفاظاً ذات مرح ذكي يخدع من خلالها أشياءه العصية على الحواجز الإشارية لتقفر منها الدلالات مختصرةً كلّ الأبعاد.. يقول من قصيدة بعنوان قريتي:

- قريتي في السفح، والسّفح اخضرارٌ واخضلالُ
- تحتها الوادي وخلف السّفح تمتد الظلالُ
- قريتي في الريف في حضنه زهوٌ واختيالُ
- يُخصِبُ الشعر بها .. يرتاح يخضل الخيالُ..

ترانيم طقسيّة فائقة الأهمية...

في تواصله الكميائي مع نصوصه ينقلنا الشاعر إلى عتبات الحياة التي لا تقوى على اختراقها حتى العاصفة وتأتي انزياحاته الصوّرية أكثر امتلاءً في أشطر متساوية الطوّل داخل البيت بقافيةٍ مطلقة في أكثر الأحيان. وهي تعبير عن سعادته في الاقتراب من قارئه وتأخذ أناه فيها شكل نظام منسجمٍ مع مذهبه الواقعي الذي يحاول فيه جاداً اعتماد الرصانة ومتانة السّبك باستتارات مجازية حاملة لكل المعاني بدلالات مشفوعة باليأس حيناً، وبالتفاؤل حيناً آخر. ورغم أن لغتة موزعة على شبكة السهولة في استخدام الألفاظ كما يبدو للقارئ إلاّ أنها مفتوحة على كلّ التأويلات كونها تعكس واقعاً حياتياً عاماً يستند في مكوناته على الرّقة ورعشات الوجد الشفيف والهروب من التعويذات الشعائرية التي ترافق عادة المفردات الأسطورية عند بعض الشعراء من أبناء جيله ولا سيّما بدر شاكر السّياب وخليل حاوي ـ وأدونيس.

وإذا كانت مقولة /برناردشو/ محيرّةً في ردود الأفعال نحوها وهي أنّ "اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية". فإنّ حامد حسن لم تشغله أبداً بخلاف غيره من الشعراء. فهو يرى أن الحياة لا بدّ لها من قاعدة تكتمل معها قدرة الشاعر في ترتيب أحداثها، ويقدّم من خلال ذلك مشروعه النهضوي على كلّ الأصعدة الأخرى.. من هنا كانت هزاته الذاتية شعرياً تلائم طبعه الهادئ وحين تحتاج القصيدة إلى الصرّخة الحزينة لا يندب ولا يشكو بل يحتكم إلى سياقاته التي يكتشف من خلالها لغةً متوازنةً يستقرئ فيها النهايات عبر استهلالٍ مشوّقٍ ومثيرٍ وخاتمة تجنبّه البعد عن الروح الشعبية بعاطفة صادقة.

في معجمه الشعري حقل خاص بخريطة الشعر التراثي الأصيل، فلم تشغله الرؤى المتباينة بين النقاد والمحدثين فبقي في أفياء البيت التراثي أميناً عليه، وعلى بلدة /العروض/ التي اكتشف فيها الفراهيدي وهو يقرع على "الطسّت" إيقاعات الأبحر الخمسة عشر قبل قرون عديدة.

وفي هذا النص الوجداني الطافح بالعلامات الغامقة وقد لونّها بمفارقاته الشخصية على صعيد حياته الشخصية ما يوحي بانضباطه المعهود في قراءة دنياه بانفعال ذاتي لكنه يلامس فيه كل الريفيين الذين عاشوا الواقع عينه وقد تركت صوره الموغلة في الاستعارات أثراً في الوجدان وأفاقت على توليداته السرية عشبة المخيلة منداّةً باليقظة في كلّ الأمكنة المتشابهة يقول من قصيدة بعنوان ثلاثة:

رضيتُ واتخذوا من غرفتي سكناً

صممتُ الدُّجى.. وسراجٌ خافتٌ.. وأنا

فنمضغُ الصّمت من جوعٍ فيوسعُنا

جوعاً وندفع من أنفاسنا ثمنا

صمت رهيب، عميقٌ راسخٌ عبرتْ

به خيالات أمسي، والرؤى سفنا

ما للسّراج يكاد الليل يخنقهُ؟

فيرسلُ النور مكدوداً هنا وهنا

تعلو وتهبط ما ناسَ السِّراج وإنْ

توازن النورّ جدّ الظلّ واتزّنا

يا ليتني الظلّ لا عيناً ولا أذناً

ولا شعوراً ولا روحاً ولا بدَنا

هي صرخة الوجع بحثاً عن الاستقرار النفسي والروّحي وقد تنوعت معها الصوّر البلاغية بعروق دراميّة وكان التوازن الإيقاعي مصحوباً بهذه الثنائيات المتضادة التي اتكأت فيها الألفاظ على التجسيم الإشاري في قوله /الرؤى سفنا/ تشبيه بليغ – فنمضغ الصمت، من جوعٍ فيوسعنا – استعارة – ما للسراج يكاد الليل يخنقه – يضاف إلى ذلك التقابل فيما بين الجملة الشعرية /نمضغ – ندفع – تعلو – تهبط.

مما لا شك فيه أن اعترافات الشاعر في مدوّنه النصي تنطوي على احتدام الرّغبات التي تستوطن حلمه الشعري ورغم حالة الحزن التي اعترضته في عزلته داخل غرفته، وقد اختنق معها ضوء سراجه إلاّ أن المتأمل في بعدها الرؤيوي يظن أن الشاعر قد دخل هذا المركب الحياتي الشخصي عبر المصادفة. لكن لغته التي تناسلت فيها البلاغة في بنية إضافية قد استطاع عبر هذه الأشياء المتنافرة أن ينتصر شعرياً من خلال ترتيب أفكاره بمفردات اشتقاقية خدمت نظام المعاني كلها بهذه الدلالات والتي استقرت معها الأشياء المتنافرة باستخدامه التمني /في قوله ياليتني الظلّ/ وهذا يعني أن كلّ الصوّرة للطبيعة المخيفة قد تلاشت الآن، وتحقق معها الحلم الشعري الذي انحدرت منه اللغة المفتوحة على أمنيات كثيرة لا تحصى.. وهذه هي مهنة الشعر الذي ينتصر فيه الرّهان وتنجح فيه سلطة المخيلة فيما ادخرتّه من وسائل الاحتيال على المتلقي..

كان حامد حسن في سفره الخيالي شاعراً لا تنضبط حدود تأويلاته لأنه يلاحق آفاقه البعيدة بمرجعيات متأصلة في الرؤيا.. وهو دائماً مستقل في خطة العام عبر سمتين اثنتين هما أولاً المحافظة على تطور النّص بنائياً بعيداً عن المحاكاة.. وثانيهما امتلاكه مشروعاً يحسم عبره مشروعية ما تنتجه مخيلته بأحوال فنية تتجاذب فيها المعاني الخفية باستعمالاتٍ قابلة للاتساع عند الوقوف على معانيها.. وهذا ما جعل قراءه يرتبكون أمامَ لوحاته التي تشع منها الألوان الدّالة عليه.. وفي شبكته التراثية مولودات جديدة قادرة على السكن في كل الأمكنة

وتستطيع التعرّف على كلّ من حولها حتى الأمواج التي لا تقوى على صداقة البحر يمكن لتلك المولودات أن تسألها عن جغرافية البحر، وطاقة الشمس وعن ذلك البيت الأليف الذي تحررّ من الخوف وتخلّص أهله من العوز والحاجة وارتقوا بكنوزهم الإشارية في علاقتهم مع واقعهم الذي نقلتهم إليه قصيدة الشاعر وقد أمسكت بكل العلامات من منظور فني يحمي حركة الموجودات بعيداً عن صدأ الأزمنة.

من هنا كان تعامله مع أسرته مُدخلاً إلى وطنه الذي اخلص له الوفاء. وهو الذي يعرف أن كلمة المواطنة هي شرف الانتماء إلى التاريخ في ماضيه وحاضره.

يا بيتنا في عُدوة الوادي

كيف الصّغار الزّغب

يا ربّ حولني إلى كرمةٍ

مخضلّةٍ في حقل حسّادي

أعطيهمو أشهى عناقِدها

طعماً.. وخيرَ الخمر والزّاد

وتجاوز الشاعر كلُّ العناوين الأخرى بما فيها تلك التي تخلق الخصومات بين الناس فسعى إلى الشكل الجديد في حبه لوطنه دون أن يتأثر بما أصاب الآخرين من علل الامتثال للتراخي والكسل.. فحافظ على الثوابت، الموروثة في تربيته كشاعر وطنيّ "مقدام":

وطني عشقتك ثائراً متمرداً

وأنا ابن هذا الثائر المتمرد

سلْسلتُ حبك خمرةً وأدرتُها

للمترف الرّيان والعطش الصديّ

علّمتني الحبُّ الذي نادى بهِ

عيسى وكان شعارَ آل محمّدِ

آمن حامد حسن بأن حبّ الوطن يحتاج إلى لغة قد يضيق بها الشعر والنثر أحياناً ولهذا اختار له اللوّن الغنائي برؤية عصرية أجاد فيها الالتزام بالينبوع الذي يختصر في مصبّاته كلّ الأمكنة فكانت دمشق مكاناً لصناعة الرجال الذين يجيدون قراءة الربع الساعة الأخير في وعورة الطرّق ومطبّاتها.. وكيف لا؟ وحافظ الأسد ذلك القائد الذي أحبّ الشعراء رغم المهمات الصعبة التي تلاحقه في ظل عالمٍ مأزوم، حيث التقى الشاعر أربع ساعات ونصف الساعة فكان شاهداً على قدرته التي اخترق فيها المعجزات والتي اعترف بها العالم كله يوم خاض حرب تشرين التحريرية، وحقق النصّر المؤزر على العدو الذي كان يدعي أنه يمتلك قوة لا تقهر.. ومن هذه الملحمة التي حملها خطاب الرئيس الخالد حافظ الأسد إلى السوريين والعرب والمناصرين لقضايانا العادلة يبسط الشاعر لغته بإشراق روحي مفعمٍ بالوطنية مدللاً على أن الوطن الذي عشق أبناؤه الحرية لا يمكن لأسلحة الدّمار كلها أن تنال من عزيمة رجاله يقول من قصيدة بعنوان الشام والأسد إلى بطل التشرينين:

أتعذل شاعراً عشق الشآما

وصلّى للجمالِ بها وصاما

وما جحدَ الجمالَ سوى عميٍّ

تنكّر للصباح ومن تعامى

تمهدّ صدْرها التّاريخُ طفلاً

وغنتّه ملاحمُها القُدامى

نــذرتُ لطيفهــا الغــالي جُفــوني
ولكـــنْ لم يــــزرْ إلاّ لمامـــا
إذا غاضــبتُها مطــرتْ حميمــاً
وإنْ ســالمتُها هــدلتْ حَمامــا
بنْيتَ –ويشهدُ التاريخ- شعباً
وشــئتَ لــه الهنــاءة والوئامــا
أخـافُ علـى العروبـة مـن بينهـا
وقــد لا تعــدمُ الحســناءُ ذامــا

لقــد استحضــر الشــاعر في موقفــه حــدود الزمن العربي وكان أهم مشاغله وهو الباحث في إبداعاته عن الجمال الأزلي الذي يعانق اللحظات التي تفاجئه فيها القصيدة باسترسالات تتجلى فيها الرؤيا وهذا ما جعل سيمفونياته في بنائها النغمي تصعد إلى الذُّرا وتمسح معها خطوط يديه كل التماسات الصدأ عن المناخ العجوز الذي غدا طقساً يميل إليه بعض الأعراب وهم ينتشرون في الأسواق الغربية بحثاً عن المقاهي والبارات ومعاقرة الشهوات...

ولهذا كانت دمشق إذا ما اجتاحها الغضب حرصاً على موقعها المؤثر في الأحداث فإنها ستمطر الأعداء بنار جهنم وهذا ما فعله أبطال تشرين في الحرب الضروس التي تقاطعت في صياغة ملاحمها كل الرؤى في زمن الصيّرورة الجديد الذي استضافته تفعيلات البحر الوافر في القصيدة فكانت عالماً مستقلاً لأنها استطاعت أن تعيد النظر في القوانين التي يجب أن يستقر فيها الشعر والذي ينقل بالإيجاز كل المعاني بانتظام بلاغي وفقاً للمقاييس الشعرية بشروط اللغة وقواعدها وسلامة الأنساق الناضجة فيها..

علاقة الشاعر بالتاريخ..

إذا كانت الوجوديّة في نظرتها العامة للحياة من قبل روادّها تحمل رؤيّة خاصة من خلالها تعاليها على المثاليات إلا أنها في استرجاع ماضيها والمصير الذي آلت إليه ما تزال موضع تنبؤ في انهيار الأشياء الساكنة من حولها. وقد تبدو كمنظور فني متناقضةً فيما بينها وخاصة ما يتعلق بالحرية الشخصية تجاه مسؤولية الشاعر أو الكاتب نحو تاريخه والمعتقدات السائدة في المجتمع الذي يعيش فيه.

وفي هذا الجانب نستطيع القول: إنّ هم الشاعر حامد حسن كان همّاً كونياً رغم غلبة الشخصنة في استهلالاته، وأفكاره التي يستوعبها النّص الشعري عنده، وهو لم يكتب شعراً في التاريخ بالمعنى المدائحي الذي يخدم النشوة، أو ينتج لذة النغم المتصاعد عبر التصادم بين الحالات الأزلية التي تقدم صوراً مختلفة في التصور العام على السّطح النازل منه بعض مدارات الوقت الذي تتنازع فيه البشرية على هذا القرار أو ذاك، وبما يخصّ المصالح المُتصارَعَ عليها هنا أو هناك، ولا سيما الصراع القبلي قديماً، أو التعلّق المتنافر بأشياء تجلب الصراع السياسي بين الأنظمة المختلفة في تفسيراتها للمراجع الفوقية في علاقتها مع شعوبها أيضاً.

لقد صبّ اهتمامه على بناء النصّ الذي يعنى بتفاصيل الحياة اليومية بموضوعات جديدة وبرمج عبرها لغته فاختصر التفاصيل وحرّك المدّ الحضاري بقالبه المعاصر ضد التهجين، والدلالات من الخاصرة اليسارية في الجسد الأنثوي المسؤول عن التركيبات اللسانية في معجم مختلف. وبحث افتراضاته من عجينة الجمادات بلغة يحملها الخيال بسميائية المثقف المطمئن على

ملكته بما في ذلك الذاكرة الذكية والعصية على النسّيان في كثير من روابطه الصّادقة مع مخلوقاته الشعرية.

وكان للاستعلاء الفني مساحات تفيض فيها الصوّر التي تخص الأرياف والمدائن بحيث تقتضي معها النظرة إلى الحاجات المادية كأحد العوامل التي تعصف بأصحابها أمام سطوة الأنظمة والمالكين للأموال والمحاطين بالثروات على اختلاف أنواعها، بما فيها الثروة المعنوية عند مدّعي الجاه، والمحصنّين حتى بعد نفاذ مواقعهم واستطاع بهذا السلوك أن يشحن المتلقين ولا سيّما الفقراء منهم بأدواته المنحازة إليهم مختزلاً الإفصاح برموزه الهادئة والتي تتحول إلى ما يشبه الطوفّان عند التأمل في إيقاع تفعيلاته المتنوعة داخل الأبحر الشعرية المعروفة.

أما علاقته مع التاريخ فكانت علاقة ناجمةً عن صدام بين ما يراه على الأرض، أو ما يجب أن يكون وكثيراً ما راودته الشكوك في الأحداث المنقولة بطريقة الإملاء من قبل الأقوياء فوقف منها موقف الإنسان العاقل الذي لا ينحاز إلى قضية دون تحليل المقروء واستيعاب ما فيه وهذا ما ظهر في دراساته وأبحاثه ـ المكزون السنجاري ـ مثال على ذلك..

لكنه ظلّ ملتحماً بالجذور العميقة للأمة العربية، ويرى أنها أمة قادرة على توحيد جغرافيتها واستعادة زمن الفتوحات الأول لولا تلك التناقضات التي جلبها الحكام في نظرتهم القاصرة إلى الفواصل الزمنية التي كانت وراء تفعيل الحاضر برداء الماضي ومطارداتهم حتى في السّفر المؤقت لكل التشكيلات التي جسد فيها المبدعون مرئياتهم الواقعية تجاه سلوك الحاكمين بهم وخاصة في المراحل التي شهدت فيها البلدان العربية تحررّها من التصدّع الثقافي والشتات في سردياتها المتنقلّة بحثاً عن الأصوات المفقودة ومنها نقاوة التفاصيل الصغيرة في أسطر التاريخ..

العلاقة مع الطبيعة.. لغة الخطابْ..

مشى حامد حسن في تجربته الشعرية الطويّلة مع الطبيعة وهي ترتدي فستانها الريفي المغسول بالرؤى، ناقلاً نداءات البيوت، والأشجار، والكهوف، الحافية مفككاً أزرار فساتينها بذوقٍ فطري تعلو فيه الكياسة وينتصر الذوق..

ولم يكن المسير الذي اختاره يحتاج إلى الحقيقة في صورة ما يشاهده أو يتأمل فيه بسحره التأملي بل كان واحداً من الشعراء الكشّافين لجوهر أشيائه وبرغبة طفولية المنشأ عمادها الحلم الشعري –المكوّن لجذور اللّغة، مدثراً إلهامه الفياض في تفكيك الألغاز الغامضة، وهو يدخل فضاء السهول والجبال، والأنهر والوديانْ وكان له ما أرادْ:... فجاءت قصيدته مستقلة بثرائها الصُورّي، والبلاغي وتتعدد فيها تأويلات المتلقي رغم وضوح الدلالات، وهجرة المعاني داخل حقلها المعجمي الواسع.. وتجاوز الرّعوية كما يدعي بعضهم في مقارباته مع الأمكنة التي خاطبها بتسخير طاقاته لتبقى صاحية مزاج شفيف، وسيدة تحفظ القوانين التي حمتها من الخيبة، وأصحاب العقول المتطرفة في نظرتهم إلى تقاليدها المحرضة على الإبداع بسهولة من يمتلك موهبة القدرة على سبركنهها، وفهم طبائعها عند الحديث الأخير..

- **أحنُّ إلى الضّفاف.. إلى الروّابي**
- **إلى عبق المروج إلى الكرومِ**

- سأفترش الشموس على دروبيَ
- وألعب حين ألعبُ بالنجوم

ورغم هيبة الوقار التي تحلّى بها الشاعر حامد حسن في حياته إلا أنه كان يحب المرح الطفولي في إسعاد من يعاشرهم.. وهذه إحدى صفاته ويعرفها كلّ من التقاه في يومياته ولم تكن علاقته في الطبيعة تحمل نوعاً من الولاء فقط بل تتعمق فيها مكونات نصوصه على صعيد لغته، وفكره، وأناه التي تتناسل داخل تلك المكونات وهذا ما يدلّ على صدق فني منبعه التجربة، ومنهجيةٍ عمل فيها على الاقتراب من حضوره الشعري الأبلغ في كل ما كتبه. يقول:

- هذي الجبال المستحمة بالسّنا
- والطيب.. والذكرى.. قرى ومزارعا
- لم تنكر الصحّب الكرام وإنمّا

بالفضل ميزت الإمامَ الرابعا

وفي استقصائه الرؤيوي الدّاخلي لما تحمله الطبيعة من خصائص غنيّة بالجمال في مطوياتها المكانية وحتى الزمانية استطاع الشاعر حامد حسن أن يجدّد في علاقته العضوية مع النص الرومانسي الذي أدخلته إليه ثقافته الخاصة في الطبيعة بعلاقة وجدانية مفتوحة على المؤثرات التي اهتزت معها عوامل نفسية مرتاحة رغم القلق وبتشكيل جمالي لم يضمر فيه عالمه الذي هو أحد مهادها الأولى بكل المعايير التي لا بد منها حين يكون التعبير عن الصورة بالصورة ذاتها يقول في وصف كوخه:

كوخي على السفح المطل على المروج على الضفاف

- **يغفو على الشبابة السكرى على ثغو الخرافِ**
- **نيسانُ يظفرُ في جوانبهِ وأمسيّةُ الزّفافِ**
- **سكرتْ به كلّ الحقول، وعربدتْ حتى الفيافي**
- **قومي نعبُّ الكرمَ نُطفئُ جوعنا قبل الجفاف**
- **فالخمرُ في العنقود هَدْهَدَهُ الحنين إلى القطافِ**

لقد وظّف الشاعر الصّورة المعلّقة على وحدتي الزمّان والمكان بطريقته المعهودة فتعدّدت مدلولاته باستخدام ألفاظٍ حملت شعور انسجامه بين ما يحس به وبين ما هو في الخيال وقد انسكبت من خلاله كائناته الشعرية بأصواتٍ رامزة وكأنها الشاهد على فعله اليومي في علاقته معها كشاعرٍ يترجم تفاصيل مشوقة أيقظت في المتلقي حركةً يتعرف بها على تشخيص الجمادات، وإثارة الحياة فيما هو مجرّد عبر نقله إلى المحسوس بصيغةٍ فنيّة مألوفة وكأنها برزخ دائم يقيم في مشغله الخيالي مختزلاً كلّ التقاليد التي لا تخدم السكون وتداعي الصّور في استرجاع الذاكرة وهو بهذا التتابع الذي لامس فيه اللغز الغامض في استنطاق مولوداته كان المالك الأقوى على تجديدعلامات المؤاخاة بينه وبينها أيضاً لتكون في النهاية فهرس الجملة الشعرية المنتظمة في سياقٍ أكثر بعداً واتساعاً من حمولات النص نفسه.

وفي رحلته الشعرية تظل عناصر اللوّن المخملي الجذابّ طافيةً على مفرداته فلا تغادر ذاكرته مطلاّت السّفح والضيعة التي أحبها، والبيت الذي ولد فيه ولا تعنيه بعده ذلك شرفات القصور كلّها ولا ما تحتويه من مخادع العيش في العمر القصير عند أصحابها.

وتبقى الطبيعة هي مشهدَهُ المندّى بالطيوب ومعها يحتسي خموره ويفتش جيوبها القلقة عليه لأنه قد يضنّ عليها أحياناً بالمشاركة في معاقرة الكؤوس محتفظاً لها فقط بذروة الانفعالات العاطفية الفطرية والفوارة في آنٍ معاً:

- على هذي التلال وكلّ سفحٍ
- بها وزّعت جزءاً من كياني
- نثرت على مدارجها شبابي
- وأحلامي وبعض العنفوانِ

وحين سئل الشاعر حامد حسن عن بيته ومكان إقامته، أجاب قائلاً: وهل للشاعر بيت؟! قد يظن المطلع على جوابه أنه يقصد المكان الصغير الذي يسكنه الإنسان.. ولكن ما رمى إليه كان أبعد من هذا بكثير.. فالشاعر الحقيقي بيته هو العالم الذي تخلّد فيه جهوده المستودعة في مكان انتقال نصوصه من التمثيل الضيق إلى التشكيل الواسع في انقلابٍ جديد على كل المفاهيم والتأويلات.. وقد يتجاوز بهذا التشكيل أيضاً كلّ ما هو في مخيلته من الرؤى والأفكار ليكون سفره الكوني متواصلاً مع صرخته الانفعالية وقد استوعب معها كل مشاهداته، ونطق باسمها حتى في الأزمنة القادمة.. وهذا ما سعى إليه في كلّ ما كتبه وقد أمضى في سبيل ذلك أياماً طويلة ينفتح مسوّدة العيش وحمولات اللغة بأغشيتها الطالعة من الماء واليابسة وهو الشاعر الذي قرأ ما قاله شاعر بلغاريا المشهور "إيفان نتشيف" الأسماك ليست خرساء لكنها صامتة حتى لا تغرق" فكان العاشق الودود، واستطاع أن يعلي أسواره التي لا تخترقها الأفكار العاتمة في نظرة أصحابها الدّونية إلى الأنثى عبر ثقافة الأنظمة الرّاكدة في تلك المتون التي نسيتها الحضارات.. فكان غزله رفيق الإبداع، وصديق الانسجام في اقتحام المعاني التي تعكس صلابة في الفهم عن طبيعة العلاقة التي يجب أن تقوم بين الرجل والمرأة.

وهي البعد عن الغرائز المريضة، والشهوات المهاجمة فجاءت قصيدته في الغزلِ رقيقةً حتى يقال في دراسة هذا الجانب عن غزلياته إنه قارب فيها علاقة امرئ القيس مع الفتيات العذارى وهنّ قابعاتٌ في المخيلة عنده. يقول الشاعر حامد متغزلاً وقد مرّت إحدى الفتيات مسرعةً من تحت شباكه:

أتظمئين؟ وعندي ألف غاديةٍ
يا بؤسَ من تجدِ السُّقيا ولا تردُ

ماذا على الجسد المحموم من حرج
إذا تمرّغ في نعمائهِ الجسدُ

عبرْتِ من تحت شباكي مُلّوحةً
فألهبَ قلبَ الجارة الحسَدُ

وفي وصفه (للنهد) لم يقترب من نزار قباني في المستوى المحرّض على انعكاسات ذلك النهد في شرعية ذاتية تحتض لغة الخطاب الموجه إليه، فكان الذوق المترف بلغة حامد يعانق ألفاظه، ويضبط حدود انفعالاته، وتستمد قابليتها في التأويل من هذا الاشتراك الخلقي الذي يتهيأ معه الذهن إلى الإصغاء ولكن بمرجعية التباين بين الخطابين للنهد وما يثيره ذلك في الوجدان:

يغفو على ناهديكِ الفجر والشفق
ويعذب الوردُ – ورد الروح

نهدٌ غويٌّ الأماني.. مترفٌ بطرٌ
مموّجٌ.. مشرئبٌ، أهوج قلقُ

تخصّلَ النور من برعومه شعلاً

ونمّ عن طيبه الرّيحان والعبقُ

حامد حسن .. والغزل بوهج عاطفي وجداني

يقف حامد حسن على منطقة اللغة الغزلية بتنوعٍ شعري هادف إلى خلق مناخ طبيعي مهذّب في قيمة فنية يتفق فيها الدارسون على أنه يشتغل على البريق اللغوي أكثر من الدخول إلى المكان الذي تكون فيه المرأة جاهزة في الذهنية عبر طاقات استقلالية على الصعيدين الشعري وحتى الشخصي، وتشع في خطابه الأنثوي دلالات الغموض الشفاف عبر ألق التخييل.. ومع هذا المعطى الفني تبدو "العين" لا تحمل لون الخضرة أو السواد العاتم بل هي إحدى النوازل في تكوينها الجسدي من السماء العالية، وقد كلّل استتارها عبق الغار، وشردت في عمق المجرّات البعيدة وربمّا في نصف الكرة الأرضية الثاني لتحمي لون سمرتها كأنثى في سجلات القوائم العربية المعروفة يقول في قصيدة بعنوان سمراء:

عيناكِ وانسكب السماءُ

ورف فيروزٌ وغارُ

وطلعت يومَ طلعت لي

شفقاً وفي الشفق اسمرارُ

لولا رفيف ظلال ناعستيكِ

ما اسمَّر النّهارُ

كونان بينهما .. على

رغم اتحادهما جدارُ

حتى إذا التقيا ورفّ

الجلنّارَ الجلّنارُ

أيقنّت أني في الحياة

وصار لي أهل ودارُ

هكذا يتغلّب اللوّن الأسمر على ما عداه في مرايا اللغة بانعكاسٍ سماوي مختلف، وصل فيه الشاعر إلى مخادع لغته وهي ترتوي من نبعها الشرقي وقد رافق عين المحبوبة هدوء النعاس على جفنيها، وفي استواء ظلها الناعس أيضاً يستقيم الموروث في اتحاد كونين عاشقين ولكن برباط معنوي ليس للوجع المادي دور في النزوات المعلقة على غلاف الجسد..

لقد ركّز الشاعر على البعد الروحي الداخلي بطلاءٍ تعبيري مهذب ورقيق محافظاً على أناقته الداخليه باستعلاء شعري حتى في اللحظة التي تظهر فيها علامات الغضب على وجهه ولم تعد تعنيه التفاصيل، ولا الموقف الذي قد تتخذه المرأة منه في مثل هذا السلوك:

فاتركيني في سمائي وارجعي

أنتِ بنتُ الطين، وابنُ النوّرِ نورُ

وفي ثورةِ هواجسه يظل حوارهُ متعالياً لأنّه ابن النور وهل تصل مرتبة الطين التي طلعت منها أنثاه إلى مقام النوّر؟! إذن .. هو المارد حتى في اقتحام فضائها بقامةٍ طويلة، ومرحٍ جذاب:

- **أوتجرُئين وأنت ماردةٌ**

أن تغمزي من كبريائي المارد؟!

يقال في أعماق المرأة أسرار مخبوءة لكن هذا الاختباء يشبه في أقوى حالاته جوع الفقراء إلى أوراقٍ محاكيّة تطاردها الريح وهم يتأملون فيها باختبار الحظوظ. أي أن الفتنة التي هي ترونها في العمق لا يمكن لها أن تظلّ هكذا إذا ما كانت عاشقة في عبابٍ صيفي لا تعود فيه نطفةً من طينٍ بأضلاع ناقصة.. ولا بد لها في هذه الحالة من ملازمة القطاف في حقلها الريفي وقد تطايرت ضفائر الشعر بغنج متقلب، وفاح العبق،

واستثار الجسد، بدلالٍ عاشقٍ يسكب فيه الشاعر /حامد حسن/ صوته الشعري المتوهج على الورق، وهو الذي يجيد في محطاتِ تأمله اختيار الموضوع الأنثوي المبطن الذي يستجيب فيه لميله الأخلاقي المنضبط بعيداً عن الغرق في الشهوات التي تفضح من نسيمهم شعراء الإباحية في علاقتهم مع المرأة في كلّ ما نظموه.

وفي قصيدته /غدائر/ التي خاطب فيها الأنثى الريفية يغفو قليلاً على حركة "المضيف" كمكان تتنزه فيه موسيقاه على إيقاع التموّج، والتقصيف، وقد تساءلت النساء كم مضى من الوقت وهن ما زلن يتأملن تلك الإشارات في لوحات الشاعر الفنيّة:

حفلَ المصيفُ.. وما طلعْنَ عليّ في نزُه المصيفِ

يغرقنْ بالعطرِ الرصيفَ.. إذا عبرن على الرّصيف

يلهو الصباح على اللميّم.. من الغدائر.. والصّفيف

خصلٌ غنوجاتُ.. التقلّب.. والتقصّفِ والرّفيفِ

لقد تسامى الشاعر في علاقته مع أنثاه حتى في حقله الريفي المحايد، وتحت سماء الصيف الذي تعشقه العيون المتناسلة وقد تذكر المحبون ـ تعاليم ـ كاما ـ إله العشق والحب في الهند ـ أوردوا في مجالسهم قصائد قيس بن الملوّح العامري في حب (ليلى) وما أفضى به حريق ابن زيدون في عشق /ولادّة/ بنت المستكفي في أزمنة غابرة.

وفي نسب الحرقة إلى صدور العاشقين لا بدّ من أن يتناسل معها الشعر الوجداني فوق الحصير، أو فوق الرّخام وتكون لكل شاعر نداءاته التي تستطيع المخيلة الشابة أن توقظها ليتخلص فيها من جزرٍ معزولةٍ، وأنهار ضاع فيها الحصى، وقد اتحدّ الشاعر مع أمطاره، وحلّقت في خواتمه صحوة الإبداع بعد أن اختبر في تلك السّحابة التي أمطرته قدرة الخلق بما يحمي روحه، وبريق لغته، واقترب من لحظات قاده فيها الجنون إلى هذا الحاضر العاطفي محتكماً في عبوره من المزاج السّفلي إلى الصعود نحو الأعلى وهو أكثر التئاماً مع قيمه في إنشاء دولة الحلم القادمة، ولكن ما أصعب مثل هذا القرار إذ أنه رغم صعوبته فإنيّ أستطيع القول: إن الشاعر حامد حسن كان أميناً على حياته المتقلبة بعظمتها، وحتى في حالات القلق والاضطراب التي لا بد أن تسكن في فراشه..

النص الاستذكاري.. سفر الرؤيا..

إذا كان فنّ الرثاء معادلةً كونيّةً في علاقة الشاعر مع بداية الحياة ونهايتها، وتعدّد مواقع الاتصال العاطفي لأزمنة المدارات التي أرغمت على التحضير المسبق للدخول تحت خيوط الذاكرة رغم كل العلامات التي تدعيها المناسبات في نصرة ذوي الأسماء التي دونّها الإنجاز الموسوعي في محاكاة الراحلين إلا أن هناك قضيةً أخرى وهي ما قبض عليها الشاعر حامد حسن في رثاء الراحلين من أصدقائه ومحبيه ومن عاشوا معه في دائرة الفلسفة الروحية حيث أنه وقف على –القيم المثلى- وحدها دون أن يتصنع أو يتكلف بإشغال الذاكرة في مديح أحد منهم خارج حدود المواقف العظيمة في الإبداع الصادق والانتماء للمشاعر الجمالية فيه.. وقد أسعفته دون غيره رشاقة الألفاظ، وثقافة الذكرى في عمق فنيٍّ دون أن تمنعه الرّقة

وسلاسة التعبير، ومتانة التراكيب من الاحتفاظ بشموخه وكبريائه المعهود في كل ما قام به في حياته من أعمال رغم الحصارات المادية التي تعرض لها وذاق من مرارتها الشيء الكثير.

وقد كتب الشاعر على مستوى الرؤية الداخلية أكثر من مجلدّين في فنّ الرثاء وحده وهذا ما يدل على علاقته المفتوحة على كل أشكال الاستعارة والمخيّلة المجازية وما يرافق تيارات وعيه في سفر الرؤيا.. في ابتكار شخصي.. ارتدى فيها ثوب لغته الأبيض وهو يرصد أثر الذين علّقهم زمنهم القصير على موهبة الخلق والتفاعل الحضاري الإنساني قبل رحيلهم وتجاوزوا شبح المذلة في تواصلهم مع أولي الأمر في ظل أزمة التواصل معهم لأن الحكام في رأيه كانوا وما زالوا غير مناصرين للمبدعين إلا إذا كانوا تابعين وهذه حكاية تطول فيها المعاني وتقصر وذلك تبعاً لدرجة الحماس، في نزعة أولئك المبدعين ودرجة احتدام المواقف في صراعاتهم التي لا تنتهي أبداً بعيداً عن حالة الارتجال في مطاردتهم للأمنيات..

وفي رثاء /رفيق خوري/ صديق الشاعر حامد حسن نقرأ ما أكّدْه عليه في السياق وهو أن القيم هي المحطة التي ينطلق منها قطاره الشعري في سفر بعيدٍ:

سيّان بعد العبقري المُلْهمِ
أن تنجُدي يا لوعتي أو تُتهمّي
قبلّت جرحك هادراً ومسحته
فإذا الصبّاح على يدي وعلى فمي
أطأ الثرى حذر الخطأ وكأنني
أمشي إليك على حطام الأنجم

يا موسم النكباتِ إنَّ بني أبي
كانوا – وما برحوا – قطافَ
والمبدعون كما ترون وشأنهم
نسرٌ يحلّق أو شهاب يرتمي

إنّها لغة العبور إلى مرافئ الذاكرة بنظامٍ خاص عماده أبديّه القوانين السمّاوية، وقد حولها الشاعر إلى علاقات مفتوحة بطابعه الذاتي الطالع من مفرداته المحروقة.. وهذا هو شأنهم في النهاية.. من يعشْ مخلصاً لإبداعه يبقى كنسرٍ في السماء.. ولكنه مهما طال به الأمد سوف يتحول إلى نجمٍ يحتضنه التراب الدّافئ.. وقد بقيت مدوناته شاهداً عليه..

لقد كانت فضاءات الشاعر حامد حسن في الرثاء ذات انشطارات تخلّص فيها من التنميط وقد ابتعد عن الصرّخات ومحاكاة المنجزات الشعرية عبر توليفٍ حافظ معه على التقنيات في رحلة ابداعية هجر فيها الوقائع اليومية للشخصية التي كانت موضوع أفكاره موغلاً في المجازات العميقة التي حققت عنده رصيداً ثقافياً وشعريّاً بلوّن خاص.. وكأنه السائل والمجيب في آن معاً عن أسئلة الحياة في إشارات ملوّنة تؤدي غرضاً شعرياً في الداخل الحيّ، والمنكسر من خلال تحليل العلاقة بين الموت النظيف، والبقاء المعلّق على الفراغ الروحي في نزول أصحابه نحو الأسفل، إذ لا معنى لحياتهم الأولى والثانية.. في رثائه للشاعر وصفي القرنفلي جاءت بنيّته اللغوية ذات إيماءات دلالية مشبعة في اقتحام الحدود الفاصلة بين الحياة بكل موجوداتها وبين الموت الذي يكتمل فيه خلود المبدعين:

- مضى وخبأه في صدره الأبدُ
وغصّ باللحن والأغرودة الغردُ

وعاش كالحقّ منسيّاً ومضطهداً

ومرّ كالطيف لم يشعر به أحدُ

مات الأبيّ فكان الموتَ مولدُه

من ظنّ من قال إنّ الموت لا يلدُ؟!..

وإذا كانت قيمة الانفعال الذي تمنحه قصيدة الرثّاء تأتي عبر هذه الأنّة الذاتيّة التي يمتحن فيها الشاعر علاقتة مع قلبه أولاً ومع من يبكيه على مركب العبور إلى البعيد، وهو شريكه الثاني، وقد أخذ الخاتم الذي كان مفتاح كلمة السر إلى عالمٍ بلا حدود فإن رثاء السيدة /هاجر/ أم سهيل يحمل صورة المعطى الجمالي الذي استند فيه الشاعر على خطيئة حواء الأولى بصحبة آدم وما زال أحفادهما حتى يومنا يعتبرون تلك الخطيئة مستمرة ولكن من قبل جدتهم حواء وحدها وهو أمر يرفضه الشاعر رفضاً مطلقاً وهو سيقدم لنا درساً مفيداً نتقرى فيه الطريقة المعاصرة التي نعترف بها لأمنا حواء بأنها تمثل فرصةً لهذا الانفتاح الفكري الذي استطاعت عبره بناء هذا العالم المترامي وقد تفوقت على بعض الرجال باحتراق جناحيها تحت غبار التعبْ..

سأعلم الأزواج كيف يفتشون عن الحقيقةْ

وأقول: جدّي آدم المسكين لم يخطئْ طريقهْ

ما بالهم يتفسلفون، ويبحثون عن الخطيئةْ

لم ندرِ لولاها، ولولا حبُّها معنى الحياةْ

والنور نور الله يشرق من قلوب الأمهاتْ

والله ما اتشحَتْ بكل حُلّيها إلاّ لنرضى

ما ذنبها إن كان بعض عقول هذا الشرق مرضى؟!

لقد حق القول إذن: وقد أنطق الشاعر جدتنا حواء بإخضاع الزمن التاريخي لهذا الذي يمارسه أصحاب الأفكار العاجزة عن استحضار الوقائع التي رسمت من خلالها المرأة في عصرنا مشاهد حياتيه للسمو والارتقاء بوجه حضاري وإنساني مشرق وجميل.. ولا تستطيع ذاكرتهم المشحونة بأفكار شيطانية فرعونية أن تجنبنا الحقيقة التي كانت شهادة الشاعر فيها صادقة تجاه زوجته وكل النساء اللواتي رصفن الحجارة وأعلين السّقوف بخواتم الرّجال..

لقد وقفت في هذه الدراسة على بعض أعمال الشاعر المرحوم حامد حسن في الجانب الشعري لموضوعاتٍ حملت شجاعته في صراع الألم الذي أثقل طريقه بالأوجاع وقد ارتدى فيها عباءات المتمردين والملوك الذين لم تعجزهم الملمّات الصّعبة في الزمن الصعب أيضاً..

ومما لا شك فيه أن حائط المبكى الذي ساندته لغة الشاعر في كل ما كتبه قد برهنت على قوته الشخصية في مواجهة الأشياء العظيمة دون أن ينحني وبامتداد أفقه البعيد لمن سقطوا كالزواحف أمامه، وقد ظلّ عاشقاً في محرابه بعيداً عن منابر الوعظ، وارتداء العمائم التي يقع فيها الكثيرون تحت إبط الخراب الذي بدأ يصرع أرضهم، بانتظار أن يكتمل المشهد الأخير..

وبث لي أخيراً أنه واحد من شعراء العربية الكبار الذين ظللوّا محارقهم بالحبر الأخضر، واللغّة التي تحظى باهتمام المبدعين وهم يسعون جاهدين للاحتفاظ بالقيمة الأدبية التي جسد فيها كل اهتمامه دفاعاً عن الحياة الأولى والثانية وعن الحرية بانعكاس فعلها الشرطي المطلوب تجاه الانتاج الأدبي المقاوم. لكل من يحمل هوية العطاء الإنساني المفيد..

❑❑

الشــعر ..

الشعر ..

معلقة غزة على أسوار القدس

❑ خالد أبو خالد

إلى الصديق والسند أبو كريم
لنخيل غزة .. ما أراد ... وما يريدُ
وما أريدْ..
لنجومه الأصفى .. تكون قصيدتي قمراً
وبيتاً لانتصار البِّر .. في لغتي ..وزيتوناً...
ودارْ...
بيني.. وبين البحر قتل دائمٌ
بيني.. وبين القدس نيرانٌ مركبةٌ
ونارْ..
أنا حارس الحلم النبيل على شبابيك البيوتْ..
سأعود في نارنجة حلمت طويلاً بالجليلِ
أعود كي أجد الخليل .. لأصطفي قلباً لداليةٍ
تموتُ...
ولا تموت غزالة.. قطعت على الصيادِ
نشوته .. ووزعت الشظايا .. فانتهى
الصياد في نعش القتيلْ...
لنخيل غزة أن يرى .. ما سوف يحدثُ..
أو جرى .. لدم المدائن .. والقرى..

بين الرصاصة .. والقذيفة .. والوريدْ..
لسماء قريتنا تغني نخلة في القدس – عاليةَ
الجبين – ولا تؤرقها القصيدة .. أرقتها
وردة المعنى .. تؤرقها الطفولة في الحريقْ..
ويحيلها الموت المفاجئ جملةً
في دفتر الشعراء .. أو صحف الصباحْ..
لربيع أطفالي الربيعُ..
لزرقة البحر المسافر في دم المرجانِ
والهندي أخضرْ..
أروي الحكاية .. والحكاية بين مذبحتينْ..
مذبحة الجميلة ... والجميلْ..
وكسرة الخبز المغمس في الردى..
زيتا ... وزعترْ..
أروي الحكاية للرعود ... وللبروقِ..
وللرياحْ..
إني أخاطرَ بئرنا الأولى .. لأدبكَ
خارج النثر المراوغِ في السياسيِّ البليغِ..
أو البليد..

لنخيل غزة .. أن يحاكم في الرمادي الشقيقِ..
رماده .. ليظل أسودْ..
أنا في الرماد نهضت مرات بأجنحتي..
وفي النيران .. أنهضْ..
أنا لي من الأحلام .. أحلامي .. بما يكفي..
لأصمدْ..
أنـا لـي مـن الألـوان .. لـون صـواعقي .. والأفـق أحمرْ..
كان المقرر أن أموت .. فلم أمتْ..
كان المقرر أن يغيِّبني الرحيل .. فلم أغبْ..
كان المقرر أن أعيش مجرداً من ذكرياتي..
أن أكون كشاخص الإسفلت .. منسياً
وأنسى..
ومضى المقرر في الدخان .. وصار رمسا
لقلاع عكا .. أن ترى دمنا .. وتشهدْ..
نمت البطولة .. في الطفولة حالةٌ..
كبرت لنصعدْ..
أما الضفاف .. فللضفاف .. ولمن يموتُ
على الضفافْ..
ويظل حيّاً نهرنا المتدفق العاري .. المصفَّدْ...
الريح أجمل بالغناء .. الريح يحملها الغناءُ
إلى الغناءِ..
وأنتِ موسيقى .. وأجملْ..
أنتِ للِشقِّيق أعراس .. وللأعراسِ
أجراس .. وبيدرْ..
لنخيل غزة وحده جدلية الرؤيا .. ومعرفةُ
العدو من الصديقْ..
وهو الذي فضح الجريمة .. والجنونْ..
وله الدخول إلى الصدى .. وله المدى
وله جمال القادمين إلى العريش .. الذاهبينَ
إلى صلاة الفجر .. في القدس السعيدةِ
في البعيد المخمليْ..
وله نشيدي في النشيد المطلق الأبديِّ
في لغتي البديلةِ..
أنا لي شمالي في الجنوب .. ليَ الجهاتُ
جميعها .. وليَّ الفصولْ..
لجنوب موالي .. مواويل الغيومْ..
لشمال موالي .. مواويل السهوبْ..
ولغرب موالي .. مواويل الجبالْ..
ولشرق موالي .. مواويلي تؤولْ..
لنخيل غزة ـ طاهراً كالزنبق البري ـ أذهبُ
في مواويل الطفولةِ...
لجمال سيدة تساهرها الدموع .. على الشموعْ..
لبرتقالتها الكريمة .. برتقال الشمسِ..
ـ في العسل الجليلْ..
سر إئتلاف السم في الدفلى
مع الورد الحنونْ.
لمساء قهوتها .. الحضورْ
ليَّ الأغاني تحت شرفتها .. جبال في البعيدِ..
تعيش في السحب البعيدة .. والغموضِ
الأجمل الشتوي .. في الزمن الطروبْ..
لجمالها نفرت قصائدها خيولاً في الخيولْ..

ولأنني دمها .. اشتعلت محلقاً نحوي
لتشتعل النسورْ..
لنخيل غزة .. أن يساهرها .. على البلح الطهورْ..
وله المساحة ..والنوافذ كلها..
حرية الإبداع في الزمن الجسورْ..
لحريق أهلي .. صورة .. أو صورتانِ..
وصورتان .. وصورتان .. وصورتانِ
وصورتانْ..
أهلي الغلابا .. طيبونْ..
وبعض أهلي يغلقون علي بابي
في الزمان .. وفي المكانْ..
وبعض أهلي ... بيدقٌ في المهرجانْ..
وبعض أهلي في قصور الملحِ
بعضٌ في الحصار .. يحاصِرون عدونا..
فيُحاصَرونْ..
وبعض أهلي .. ضالعون مع العدوِ
وكالقطيعِ...
وبعضهم زرع الكراسي .. في الكراسي..
واشترى بدم الطفولة صولجانْ..
لنخيل غزة أن يحاكم بعضهم في الضوءِ..
أو قبل اكتمال الليل .. في ليل يخونْ..
لكتابة القلب المعلق ـ للصبي .. وللصبية ـ
بالقلوبْ..
لكتابة تجد انتشاري .. في المنافي .. والدروبْ..
وكتابةٍ .. كشفت .. مرارات الحروبْ..
لفجيعة الزمن المؤقتْ..

وُجِدتْ كتابة شاعر ... منذورةً
كيما تزول الفاجعاتْ..
وأنا الكتابة ـ لو تنافر معنيانِ ـ
دم الكتابة في الكتابة .. لو تآلف معنيانْ..
شجر .. ومفتاح الكتابة .. نور أمي..
ثوبها والشمعدانْ...
لنخيل غزة أن يحمِّلني عليَّ ..إلى المقدَّس
أن يعلمني القراءة .. والكتابةَ..
أن يقدمني إلى المعنى / نخيلاً في النخيل / لكي
أرى المبنى .. وأشتق الجميلْ..
لطيور غزة قوة الأشياء .. خاطَرَها
السحاب إذ استجبت .. أو استجابْ..
طير الحمام على القُبابْ..
برج القيامة ناطر .. يوم القيامةِ
في النخيلْ..
يوم العبور إلى السواحل .. والبحارْ..
لنخيل غزة ميجانا .. ياميجانا الحزن الخضيلْ..
لنخيل غزة أن يلم صغاره .. في العيدِ
في الفرح البسيطِ
له على البرق المؤجل ... موعدانِ
فموعدٌ لصغاره الناجين .. من زبد الدمارْ..
وموعد يضع الحدود لمن يؤنسن ذئبةً
باسم الذهاب إلى السلامْ..
لنخيل غزة أن يراسل صخرة في السِّنْدِ
أو نخل العراقْ..

لنخيل غزة بوصلات الدم .. في جسد البراقْ
لنخيل غزة أن يقاطع ما يروِّجه العدوُّ..
وما تروِّجه المزارعُ
أن يحاور كل من جاؤوا إليه من الشوارعِ
كل من وصلوا إلى الفعل المضارعْ..
أنا لا يؤرخني الغزاةُ
ولا يؤرخ طفلتي عبد الغزاةْ..

إني أؤرخ في البلاد .. لما تؤرخه الجيادْ..
وما تشكل بالحديدْ..
وبالرمادْ..
إني أؤرخ في البلاد
لما تؤرخه البلاد!...

الروضة ـ وادي الأردن

❑❑

الشعــر ..

نعمَ الفتى ..

❑ عز الدين سطاس*

لا نجـــــمَ يغـــــربُ عـــــنْ ديـــــاري، بَعْـــــدَ أنْ
قـــــالَ الفتـــــى: هـــــا قـــــدْ مضـــــينا يـــــا قَـــــدَرْ
لا شـــــيءَ ينـــــأى عـــــنْ شموســـــي، بعـــــدَ أنْ
نـــــادتْ فتـــــاتي، فاســـــتجابَ المُقتـــــدِرْ
مَـــــنْ جـــــادَ في أســـــفارِ حـــــقٍ بالـــــدّما
نـــــالَ الرضـــــا، عـــــزاً ومجـــــداً يُـــــدّكرْ
مَـــــنْ للعـــــذارى في الـــــدّجى ريحانـــــةٌ
تهفـــــو لهـــــا أرواحُهـــــا مثـــــلَ القمـــــرْ
الـــــدارُ تزهـــــو بالصـــــباحِ ووردِهِ
بـــــالعرسِ في يـــــومِ التحـــــدي والظَّفـــــرْ
فتيـــــانُ أرضـــــي، مَـــــنْ لجرحـــــي غيرُكـــــمْ

* شاعر من سورية

نِعـــمَ الفتـــى مـــن صـــدّ نـــاراً، مـــا انكســـرْ

طـــوبى لمـــن غنّـــى الصـــدى إنشـــادَهُ

رجـــعٌ يُحـــاكي رجـــعَ مـــن صـــارَ الفخـــرْ

يـــا صـــاحبي، يـــا نـــورَ نجـــمٍ ســـرمدا

ألهبـــتَ جمـــري عنـــدما الليـــلُ اعتكـــرْ

علمتَنـــا أن لا عـــلا في دربِنـــا

إلاَّ لمـــنْ، قَـــدْراً مضـــى يـــومَ البِشِـــرْ

يـــا صـــاحبي، نَـــمْ هانئـــاً في حضـــنهِ

هـــذا تُرابـــي، عُشـــقُ جـــدّي والزهـــرْ

يـــا ليـــتَ شِـــعري، هـــل أرى طيـــفَ الفتـــى

والليـــلُ دهـــرٌ، يرتضـــي عصـــرَ الحجـــرْ..؟!

❑❑

الشـعـر ..

أمي ..

❑ ليندا إبراهيم*

مُذْ عَلَّمَتْنِي رَسْمَ وَجْهِ الخُبْزِ فِي الأعيَادِ ..
مِيقاتَ اليَتَامَى فِي الدُّرُوبِ
وَ رَتَّلَـتْ قُرْبِـي نَشِـيدَ الجُـوعِ وَ الخِصْـبِ المُعَلَّـلِ
بالأغَانِي ...
كانَتْ تَقُومُ العُمْرَ لِي غُصنَيْ أرَاجيحِ
وَ عَينَينِ ائتَمَنتُهُمَا عَلى أسرَارِ رُوحِي
لا الشَمْسُ أَدفَأُ مِنْ سَنَاهَا ...
لا ..
و لا القمرُ المُعَتَّقُ فِي يَدَيهَا
ـ حِينَ تَصنَعُهُ عَجِينَ الرُّوحِ ـ
أبْهَى مِنْ بَهَاهَا !!
أوْ دَمْعُهَا ...
ـ يَا دَمعَهَا ـ كَنْزُ اليَتَامَى
رَاحتَاهَا..
سَهْلُ قمحِ الجَائِعِيْنْ..
هيَ "زَينَبُ" المَظْلُومِ..
"فاطمةُ" اليقينِ..
و "مَريَمُ" الأحزانِ..
إذْ تَهَبُ النَّدَى للبائسين..

❑❑

---

* شاعرة من سورية.

الشعـر ..

قافيةُ المَجْد ..

❑ إسماعيل ركاب*

وعلـــى يـــديكَ يُشـــَقْرِقُ السَّحَـــرُ ... ينـــدى النَّـــدى ، ويُغَـــرِّدُ المَطـــرُ
ويفيـــضُ نَهْـــرُ العشـــقِ مُنْتَشِـــياً ... اللّهُ.. كَـــمْ يتـــألَّقُ النَّهَـــرُ!!
ويَـــتيهُ عِطْـــرُ المجـــدِ فَوَّحَـــهُ ... نَـــبْضُ الشَّهيـــدِ، و حبَّـــذا العَطِـــرُ
يـــا ابـــنَ الأكـــارمِ أشْـــرقَتْ صُـــوَرٌ ... و تطاولـــتْ في بَغْيِها صُـــوَرُ
قـــالوا : نُـــدَمِّرُها ، فَقُلْـــتَ لَهُـــمْ ... هيهـــاتَ.. غُـــصْنُ الشَّـــامِ يَنْهَصِـــرُ
هـــيَ دُرَّةُ التَّـــاريخِ، جَـــوْهَرُهُ ... والأزهـــرانِ.. الشَّـــمْسُ والقَـــمَرُ
هـــيَ قلعـــةُ الأحـــرارِ، شامخـــةٌ ... مـــا هَزَّهَـــا عَصْـــفٌ ولا عُـــهُرُ
مُـــرُّوا.. مُنَكَّسَـــةً بيارِقُكُـــمْ ... خُسْـــرانٌ، أو تَتَفَـــوَّهُ القُـــبُرُ
فالشَّـــامُ صامِـــدَةٌ و باقيـــةٌ ... وعلـــى ذُراهـــا الـــحقُّ يَنْتَصِـــرُ
والشَّـــامُ أُغنيـــةٌ و قافيـــةٌ ... فَلْـــتَنْهَلِ الأســـفارُ والزُّبُـــرُ
والـــشَّامُ شَـــعْبٌ طَبْعُـــهُ كَـــرَمٌ ... مـــا هَمَّـــهُ جـــوعٌ ولا قَتَـــرُ
حُـرِّيَّـــةُ الأوطـــانِ هاجِسُـــهُ ... وكرامـــةُ الإنســـانِ والفَخَـــرُ
والشَّـــامُ جـــيشٌ بـــالفِدا عَبِـــقٌ ... حَطَـمَ الجُنـاةَ، و مَكْـرَ مَـنْ مَكَـروا

قـــدْ أذهَــــلَ الدُّنـــيا وأدهَشَهـــا | جيـــــشٌ بعـــــشقِ الأرضِ يَـــأْتَزِرُ

وعلــــى يـــديكَ اخْـــضوضرتْ لُغَـــةٌ | وانْرْجَــــسَتْ مِعــــطارةً فِكَــــرُ

وتَســـــامَقَتْ في الشَّــــرقِ ملحمــــةٌ | وزَهَــــتْ جبـــــالُ الأرزِ و العُصُــــرُ

وصَرَعْـــــتَ رمــــزَ الشَّـــرِّ مُـــزْدَهِياً | هَـــدَلَ اليمــــامُ، و زغْـــرَدَ الظَّفَـــرُ

يـــا ابـــنَ الأكـــارمِ إنَّنـــي جَـــذِلٌ | حـــينَ "النَّشــامى" كُلُّهُـــمْ حَـــضَروا

"سُـــلطانُ" جـــرَّدَ ســـيفَ عِزَّتِـــنا | أو"يوسُـــــفُ" المِقـــــدامُ، أو"عُمَــــرُ"

أو "حـــافظُ" الأمـــجادِ، بَيْرَقُنـــا | و أشــــاوسٌ وكواكِـــبٌ زُهُـــرُ

قـــدْ فَتَّقـــوا الأرمـــاسَ و انْتَفَضـــوا | كُرمـــى لعـــينِ الشَّـــامِ، وانْهَـــمَروا

فتـــرى عُـــروشَ الظَّـــالمينَ هَـــوَتْ | أو زُلْـزِلَـــتْ، والبـــغيُ يَنْحَسِــرُ

وتـــرى دمشـــقَ تَخُـــطُّ قافـــيةً | مـــا خَطَّهـــا جِـــنٌّ و لا بَشَـــرُ

السويداء – أيار 2014

❑❑

رسالة إلى غزة ..

❑ محمد إبراهيم حمدان*

سمّوكِ غزّة..
ليتهم سمّوكِ سكينا..
أو خنجراً..
كي تطعنينا.. أو تذبحينا..
ربمًا نرتاح من دمنا
من عار حاضرنا
من زيف ماضينا
من وصمة الذلّ المعتّق في خوابينا
من لعنة تجترّنا
حتى غدونا دون أن ندري..
أو أننا ندري شياطينا.

***

نحن الذين تسوّلوا الوهم المحال سفاهةً..
من ليلِ جهلٍ..
من فتاوى الجاهلية.
من حضرة السيف المضرَّج بالوباء
سَقْطُ المتاعِ دماؤنا
وبآية الأطفال نفتتح النخاسة
من جرحنا وجه الصباح حرائق..
ومنازل الأعراب جداً باردة
والقبر.. لا اسم له لا شاهدة

لا تسألينا أين.. كيف.. ولا متى؟!
نحن الخطايا في عيون المجدلية
ومواجع الأحقاد في صدر القضية
والبائعون ببخس دراهمٍ شرف الهوية

***

لا تسألينا..
كيف مزّقنا الكتاب
كيف احترفنا الذلَّ من باب.. لباب!!
أم كيف بعنا البيت والأقصى..؟!
أم كيف يزداد الهدى في شرقنا نقصا؟!
لا تسألينا..
سقطت حروف الأبجدية كلُّها..
والمعجم العربي ضاع..
فحاذري أن تسألينا.

***

حاصرتِ بالجرحِ المحالِ حصارنا
ولعنتِ باسم الواقفين مسارنا
من صمتنا تشكو المقابر والمعابر
يا جنة الشهداء عذراً

* شاعر من سورية.

نحن الذين توسَّلوا القتلَ المباح
ورموا البراءة بين أنياب الضواري
والجبُّ لا ماء..
ولا من يستقي
وبعهر أيدينا قطعنا حبل عابرةٍ..
وعابر
ورهاننا الموبوء قد أضحى يقينا

***

طلَعَ الصباح..
وألف "حي على الفلاح" على الكفاح..
أتسمعينا؟!
من آية الجبار قومي..
من غاشيات الموت..
قبل الموت.. بعد الموت.. قومي
حطمّي قيد الأساري
مزّقي عار السكارى
واقتلي الأزلام والأنصاب فينا..
خلّصينا من قبورٍ..
من جحورٍ..
من غربة الصلوات في ليل الدعارة
من لعنة الكلمات في سفرِ السفاره
ملّت من الموت الجبان سماؤنا..
حتى نسينا ..
أنّ الشهادة موقف..
ودم الشهيد ولادة كبرى
والجرح يُنبتُ ألفَ زرعٍ..
إن غوى وعد المطر
ومن الدماء تنزَّلت..
آيات ورد العشق في نبض الحجر
لا تعجبي..
فحضارة التاريخ من وحي الحجر

***

يا جرح غزّة..
لم يمت في الجب يوسف
وصليب مجد الله فاتحة القيامة
والليل في الإسراء..
لم يطفئ نجوم العروة الوثقى..
ولا ضلَّ الرسول.
يا غزةَ الجرحِ المحاصر بالمحاور
يا أخت هاشمَ..
لم تمت كل الضمائر
ما زال في دمنا المعتّق آية تُتلى على الصبر الجميل
ما زال في صلواتنا..
ما زال في صهواتنا مجد الصهيل
عيناكِ والفتح المبين بشائر
والشمسُ فاتحة الرؤى.
الفجر وعد دمائنا
والنصر آتٍ لا محالة
مهما تمادى العصر في عمهِ الضلالة
فالموت للجلاد خاتمة الرسالة ..

❑❑

الخلاص ..

❑ حسين ورور

إلى فرهود الفلسطيني الذي خلف لفلسطين في ست وستين عاماً من عمر النكبة، تسعاً وتسعين قمراً من الأولاد والأحفاد، ورحل قبل أن تقرع أجراس العودة..

ذات ليلٍ مضى
قال لي طيفهُ:
منذ ستّ وستين أحيا على الجمر
أقلبُ أمري على أوجهِ الناسِ والنارِ
أخبو، أوجُّ،
واطفئُ ناري
أقدمُ للآخرين اعتذاري
أروحُ، وآتي، وأرجو
أصلّي، أصومُ، أحجُّ
وأفتحُ فجّاً، فيُغلقُ فجُّ
أصوّبُ نهجاً، ويخطئُ نهجُ
وأهربُ من قدري
فأسجّى بلا رايةٍ أرتدي
أو سلاح (يدجُّ)
وكم عدتُ في كفنٍ دونَ وجهي
وكم كنتُ أنجو
وكم كنتُ بعد النجاةِ
أُدَقُّ، أُشَقُّ
أُرَجُّ، أُشَجُّ
فأزمعتُ حرقَ المراكبِ
لمّا صعدتُ إلى البرِّ
كيلا أضيعَ هباءً بهِ
أو أهُجُّ
فأمي استقالتْ كأمٍّ
لتعملَ مرضعة الغريبْ
وتتركني كلَّ ليلٍ
على ضفةِ نهر الحياةِ
بوضعٍ عصيبِ
وطفلُ دمائي ينقُّ
على جرعةٍ من حليبِ
فيُؤتى إليَّ لإسكاتِ جوعي
بما قدْ تعلّبَ خلفَ الكواليس
من أعطياتٍ تساوي شحوبي
على خيل طروادة
هذا الزمن العجيبِ المسمّمْ
وربّكَ - يا عبدُ - أعلمْ
وستّ وستون عاماً تمرُّ
ومفتاحُ داري مع النبضِ حيناً

وحيناً بعطر جدائلِ أمِّ البنين
التي ساعدتني على شدِّ روحي
وشدِّ الحبالِ
وصواعقها
النسر والسبع والغزالات
نطلقها في فضاءِ فلسطين
هذا الفضاء الذي امتدّ حيث اسمها
يتكرّرُ في كوكبِ الأرض
في كلِّ فجرٍ أشرّعُ نافذةَ
من نوافذِ قلبي التي لم تُهدْ
وتطلُّ على الرامةِ قريتنا
وعلى نجمةٍ في سماوات حيفا
تناجي صفدْ
وعلى القدس والقلبُ
يرفعُ مئذنة عندَ صخرتها
من جمار انتظاري
ويدفعُ كلَّ نشازٍ
يعكّرُ موجَ النواقيس بحرَ الأحدْ
ثمّ ألوي على كلّ تلك البيوتِ
التي اندثرتْ تحت جرّافةٍ وخنازيرها
أغمضُ العينَ والقلبُ يبكي دماً
وهو يغمرني بذراعين من عتبٍ لا يُحدْ
وأكاثرُ أعراسنا دون لهوٍ
وأصقلُ زنداً حديدا
وأضوّي قناديلَ علّقتها
فوقَ أغصانِ روحي
ليمرَّ على نورها الحلمُ
في الليلِ طوراً
وطوراً لتقدحَ كلّ البروق
التي تعدُ اللّه
أنْ ينجبَ الغيمُ رعداً جديدا
أو تصلّي لأمطارها
حين تزرعُ في الأرض
زهراً شهيدا
وفي كلِّ صحوٍ يذكرني الصيفُ
بالعنبِ المرِّ
والبرتقال الذي كالفوانيس في الليل
ذابلة دونَ زيتْ
وحزيرانُ ينفخُ فيها البصيصَ الحزينَ
فيبزغَ تحتَ رمادِ الأسى
شفقٌ قرمزيٌ
يشقُّ بحارَ المنى
بعصا وتمائمْ
ليصيرَ المدى مسرحاً للهزائمْ
والدماءَ ولائمْ
وأصدّقَ كلّ المزاعمْ
وأصيرَ مسالمْ
ولهذا احتميتُ بظلّ
من الماءِ للماءِ يمتدُّ
يشتاقني أن يظلَّ معي عطرُ بيّارتي
وشموخي وكوفيّتي

والغزالاتُ تركضُ في حقل روحي
وفوقَ جروحي وعندَ السفوح

وما بينَ بيتٍ وبيتْ
والشموسُ التي رافقتني
إلى بيتِ عمّي وخالي
وللحقل عندّ الصباحاتِ
تنشرني في السواقي ظلالاً
تراقصُ أمواجها
ثمّ يشربني الماءُ
حتى يراني ارتويتْ
والنجومُ تساهرني كعشيقٍ وفيٍّ
بنار الهيام اصطليتْ
كم بأنهار حزني اغتسلتُ
وكمْ من صليبٍ حملتُ
وكمْ من قناطر موتي عبرتُ
وكمْ من أبابيل قلبي هوتْ
قبل أن تقذفَ سجّيلها
كم تكوّمتُ مثل جنينٍ برحمِ المنايا
لأولدَ من قلبِ موتْ
وولدتُ وعشتُ
ولمْ (أتعولمْ)
ولمْ أتشيّا
و(شالوم) مالكتها في لساني
والذي أطلقوهُ على شكلِ طير إليّا
لمْ يكنْ كالحمامِ
الذي طيّرتهُ يدي في الفضاءِ
الذي انشقَّ عن صخرةٍ وعصا!
عن طلقةٍ وحجرْ

والذي انشقَّ عن غادرٍ
يصنعُ القتلَ والموتَ
وانشقَّ عن عاشق يصنعُ الدررْ
وتهبُّ رياحُ الفيافي
ورياحُ الهراءِ المكرّرْ
ورياحُ الربيع المعفّرْ
كلّ شيءٍ تغيّرْ
ما كانَ يخفى وما كان يظهرْ
وكدتُ أصدّقُ غربان مملكةِ الرملِ
وفئران (أوسلو) و(خيبرْ)
لم تقلْ أنّ فعلي مقدّسْ
ورأتْ لغتي في مخاطبةِ العالمينَ جميعاً
مرادفة للمسدّسْ
سأعيشُ وفوقَ دمي أتمترسْ
كان بعض افتراضي غلط
والتغاضي غلط
فما عادَ حقٌّ بمحضِ التراضي
وحسابُ وجودي سيلغي حسابَ انقراضي
والخلاصُ بوقفةِ عزٍّ
ففيها القصاصُ وفيها التقاضي
يشرّفني موطني الآن بين النجومِ
التي قدْ تلقّتْ على كوكبِ الأرضِ من ألمٍ ما تلقتْ
فهولي ـ مع كلِّ احترامي لهُ ـ
موطنٌ طارئٌ ومؤقتْ...

❑❑

الشعر ..

لا تلمه اذا تحدّث ميتاً

❑ علم الدين عبد اللطيف

لا تّلُمْـــــهُ اذا تحـــــدّثَ ميتـــــاً
هـــو يحيـــا كَمَـــنْ تكلّـــم قســـرا

ليـــت مـــا كـــان مـــن أُمنيـــاتي
في صـــباحي وبـــارحتنيَ عصـــرا

مـــا عرفـــتُ منهـــا حضـــوراً
ومـــا عليهـــا وقَفْـــتُ عمـــرا

يـــاحبيبي ولســـت أذكـــر إلا
كـــلَّ مـــا يُـــورِثُ القلـــبَ قهـــرا

ليـــت مـــا كـــان بـــالأمس ســـراً
ظـــلَّ ســـرّاً ومـــا تـــردد جهـــرا

ليـــتني ذكـــرتُ بعـــضَ بكـــاءٍ
كـــان فيـــه الـــريح يُعلـــنُ سِـــرّا

يـــا حبـــيبي ولـــيس يبغـــي كلامـــاً
مـــن لـــه الصـــمتُ يُنشِـــدُ شـــعرا

ولـــــه مـــــن وارفـــــاتٍ وعـــــودٌ
في ربيـــعٍ جـــاء ينـــزفُ سُـــكرا

ســـابَقَ الخطـــوَ جرجـــرَ فصْـــلاً
لامـــس الـــروحَ وردتـــينِ وقـــبرا

يـــا حبـــيبي وأنـــت أدرى بـــأمري
لـــو تـــدبَّرتَ في الأمـــر أمـــرا

قبـــــل ان يعتريـــــني رحيـــــلٌ
كـــان في الـــروح يـــوقظ ســـحرا

ولـــيَ البحـــرُ موجتـــانِ ووعـــدٌ
ومـــن الملـــحِ رغـــوةُ الملـــح أجـــرا

يـــا حبـــيبي ومـــا أرَدْتُ جفـــاءً
ربمـــا العُســـرُ ضـــايف عُســـرا

ولســـت فيـــه أُخفـــي حـــروفي
ولا الكـــلامَ بطنـــاً وظهـــرا

لكـــنني أشـــفقْتُ عنـــد ســـكوتي
أن لا تـــرى في الصـــمتِ عُـــذرا

وإذا الحلـــمُ في الصـــباحِ أتـــاني
يقطـــعُ القلـــبَ شـــبراً فشـــبرا

فرحيلـــي مـــع حلمـــيَ عـــذْرٌ
خـــيراً تأبّطـــتُ أو تـــأبَّط شـــرا

❑❑

الشعـر ..

أسطورة النصر..

❑ صالح يونس

مـــاذا أقـــول لمـــن في وصـــفهم عجـــزت   تلـك القـــراطيس والأقـــلام والخطــب
بـــاتوا علـــى قمـــم العليـــاء وانفـــردوا   أســياد أســد تحــدوا المــوت إن وثبــوا
مــن ذا يصــدق هــذا النصــر مــن بشــر   أســطورة لــو رواهــا الفكــر يضــطرب
ســـيعلم الـــدهر والتـــاريخ إن لنـــا   بــأرض غــزة مجــد هالــه العجــب
هـــم الجبـــابرة الأبطـــال إن ذكـــروا   هــم الأشــاوس إن حلــوا وإن نســبوا
لم يـــأبهوا المـــوت والفـــولاذ إن عزمـــوا   بـل حطمـوا الوغـد مـا ارتـدوا ومـا تعبـوا
قــد ضــاقت الأرض حتــى كــاد يخــنقهم   طـوق الحصــار بــلا عــون ومــا حســبوا
أيـــن الفراعنـــة الأوغـــاد مـــن عـــرب   وأيــن مــنهم ســوى الإحجــام إن نــدبوا
أيـــن العروبـــة والأطفـــال قـــد ســـحقت   والأرض تصـرخ أيــن الحــزم يــا عــرب
هـــم الطغـــاة بـــلا ديـــن ولا شـــرف   بــاعوا العروبــة والإســلام وانســحبوا
يــا طالــب العــون قــد أفلســت في طلــب   كطالـب الرفـق ممـن عطفهـم نضـبوا
لــولا العــروش الــتي في الأرض قــد فســدت   لطُبـــق العـــدل والميـــزان والأدب

كيف الخضوع لأسياد بلا شرف ... باتوا بأمر لدى الأعداء إن طلبوا

دبوا الخنوع فحالوا الشعب في هلع ... كي يصبح الشعب لا حس ولا أرب

ويل الشعوب إذا ثاروا وإن رفضوا ... ما للرعية من حق إذا طلبوا

ضلوا الحقيقة حتى ظن أنهم ... فرض من الحق إن خانوا وإن كذبوا

جزاء كل مثيل منكم كرم ... وحظ كل فضيل عنكم سغب

من مثل معتصم حين أستجير به ... لبى النداء فكان الفخر والغلب

راعوا الصهاينة الأشرار مذ حكموا ... صانوا العروش ولولا دعمهم قلبوا

❑❑

القصــة ..

القصة ..

سرّ النسغ ..

□ حسين صالح الرفاعي

مهداة إلى روحي: ناجي العلي وغسان كنفاني

كبر حنظلة.. أصبح شاباً.. ما زال يدير ظهره.

مؤخراً قرر أن يبسط يديه، انتحى مكاناً خالياً من الضجيج وفوضى البشر..

بحث عن صديقة تراود مخيلته.. وجدها.. شجرة كينا حرجية في غابة تستقبل نسيمات من الجنوب الغربي، ترقص أغصانها وتردد أغنية عشق هادئ لجزء من الوطن لا ينام.. "تنتخي" جذوعها، فيصدر عنها حداء للنصر..

أراد لصوت الحداء أن يرتفع. تناول أدواته وبدأ يفرّغ حلمه على جذع شجرة الكينا ليصنع منه منحوتة حيَّة.. ما يرتسم في ذهنه من معالم القدس..

الأذان يكاد ينطلق من المسجد الأقصى، دندنة الأجراس تكاد تشنف سمعه، أسوار القدس، بواباتها، والنسغ يتابع صعوده باتجاه الأغصان التي ترقص وتردد أغنية عشق هادئ لذلك الجزء من الوطن الذي لا ينام.

مرَّ الوقت بسرعة. كما أنجز حنظلة عملاً، كأنه كان بكفه أفرغه على الجذع بمودة.

ابتعد عن المنحوتة عدّة خطوات.. ركَّز نظره فيها.. رآها تنبض بالحياة، وكأن للنسغ سرّه..

سمع الأذان ودندنة الأجراس.. شاهد ازدحام المصلين والزوار يلبون النداء مسرعين إلى معابدهم..

الرجال – بالزّي الفلسطيني – يشدّون مآزرهم يستعجلون الوصول لأداء صلواتهم.

حتى دكان أبو برجس الذي يغص بالأسلحة القادمة من الشام ولبنان للإصلاح وإعادة التأهيل، أسواق القدس العامرة، رهبان وراهبات كالحمائم، السعادة تعلو كل الوجوه، وما زال النسغ يسري – خلال كل ذلك – باتجاه البراعم الغضّة.

- آه .. ما سر النسغ؟

رائحة اللّحاء – الذي تراكم حول ساق الشجرة – تعبر منعشة إلى رئتي حنظلة، تخالطها تلك النسيمات الباردة القادمة من الجنوب الغربي.

أسكرته الأنفاس، نقلته إلى هناك، وبدأ يلمس كلّ شيء.. ترحب به الحجارة والأشجار والتراب، المآذن والأجراس والمقابر..

شاهد موكب صلاح الدين.. صلاح الدين على صهوة جواده يطأطئ رأسه شكراً لله تعالى..

يجول شوارع القدس، النساء يتسابقن برشّ الملح والأرز على الخيول والجنود.. الجميع يطأطئون رؤوسهم شكراً لله تعالى..

يجول شوارع القدس، والنساء يتسابقن برشح الملح والأرز، والجميع يطأطئون رؤوسهم.. وحدها راية الفتح تخفق عالية..

يفرح حنظلة بجنون.. ها هي قدسنا لا غاصب فيها ولا مظلوم. هي لأهلها لعشاقها يمارسون حياتهم كما يريدون والنسغ ما زال يتابع رحلته إلى الأعلى، حنظلة يكاد يطير من الفرح ويفرد يديه من على خلف ظهره وإلى الأبد.

سمع صفارة أيقظته من ذلك المقام. صاح به حارس الغابة: هيه.. ماذا تفعل هنا؟ أنت مخرِّب.. مجرم!!

سار الحارس باتجاه كومة اللحاء الغض الذي يحيط بساق الشجرة ورفع بيده بعضاً منه.. صاح من جديد: ساقطع يدك.. هيا معي وأحضر كل تلك الأدوات، إنها أدوات جريمتك.

أطلق الحارس صفرتين طويلتين متتابعتين، حضرت على إثرهما سيارة بها ثلاثة عناصر من الحرس. وضعوا القيد بيدي حنظلة، رموا بأدواته في السيارة تحت أرجل الحراس، وانطلقت السيارة، بينما نظرات حاقدة لا شواطئ لها تنطلق من وجوه الحراس تمزق وجه حنظلة.

أنزلوه من السيارة، لفح وجهه زعيق المحقق: من سمح لك؟ من أعطاك الإذن؟ كيف تخرب شجرة عمرها أكثر من ستين عاماً!؟

بارتجاف أجاب حنظلة: سيدي لم أخرّب الشجرة.. فقط صنعت منحوتة على جذعها، ليتك تراها .. النسغ ما زال يسري من خلالها إلى كل الأغصان. فقط اخترت منحوتتي على تلك الشجرة لتستقبل نسيمات قادمة من الجنوب الغربي.. من تلك البقعة التي لا تنام في ذلك الجزء الحبيب من الوطن.

صرخ المحقق: اخرس.. وستحال إلى القضاء لتنال عقابك. بيدين مقيدتين إلى ظهره سيق حنظلة إلى القاضي..

سأله القاضي: ما اسمك؟

أجابه حنظلة: اسمي حنظلة

القاضي: هل فعلاً أتلفت شجرة معمرة؟

أجاب حنظلة: لا يا سيدي.. بل زيّنتُ جذعها بمنحوتة تمثل القدس..

القاضي: يا سلام.. إنك تعترف بسهولة!!

ومعنى ذلك أنك لا تشعر بالندم ولا تعتبر نفسك مخطئاً؟ هذا شيء خطير.. ألا تعلم أن الشجرة ثروة وطنية؟

أجاب حنظلة: أعلم.. أعلم يا سيدي ولكن..

القاضي مقاطعاً: إذاً أنت تعتدي على تلك الثروة مع سبق الإصرار!

أجاب حنظلة: سيدي..

قاطعه القاضي مصدراً حكمه: تقطع الشجرة، توزّن، ويغرّم ديناراً واحداً عن كل كيلو غرام من وزنها، ثم تُسلَّم إلى مستودع الحطب، وتصادر أدواته، ويسجن هذا (المجرم) المدعو حنظلة ستة أشهر..

تمَّ تأهيل حنظلة لصناعة (جزادين وميداليات) من الحزز الملوّن، أتقن صناعتها ورسم عليها بعضاً من معالم القدس.. لم تكن فيها حيوية تلك المنحوتة التي يسري النسغ من خلالها.. حدَّث حنظلة نفسه: ما سرُّ النسغ.. آه يا سر النسغ..

ذات صباح نادوا باسمه: حنظلة إفراج.. انتهت محكوميتك. تمرّدت يدا حنظلة على قيده الطوعي.. أسرع إلى مستودع الحطب حيث تسجن منحوتته، تلك الصديقة التي راودت مخيلته، إنه يتشوق لرؤيتها وليطمئن عليها.

شاهد جمعاً من الناس يلتف حول شخص يصيح: بدأ المزاد.. جميع هذه الأخشاب بخمسمائة دينار.. من يزيد؟ يصيح آخر من الحضور: عليَّ بستمائة دينار.. يسود الصمت (يتغامز) الحضور فيما بينهم، بينما الشخص الذي يدير المزاد يردد: على أونه.. على دووه.. على تري.. ثم يبارك لمن رسى عليه المزاد.

انفض الجميع، وبقي من فاز بالمزاد.. إنه صاحب المخبز الذي يعمل بالحطب.

رجاه حنظلة أن يبيعه ذلك الجذع – وبأي ثمن – ابتسم الرجل وأعلن موافقته..

شعر حنظلة بصفعة باردة عندما طلب منه ثمناً بخساً مقابل الجذع المنشود: نصف دينار..

وكمن وجد أمه وسط الزحام: أسرع باتجاه منحوتته.. وجد الجذع قد جفَّ منه النسغ وتشقق، وتشقق كل ما عليه من معالم القدس، وتغيرت ملامح الأشياء..

صرخ حنظلة. ذهبت صرخته كطرقات على جدار (صهريج) ماء فارغ مغلق الإحكام في صيف خليجي ملتهب.. احتضن الجذع، شدّه إلى صدره، سار على طريق أحزانه مديراً ظهره وقد ا نعقدت يداه على صدره محتضناً منحوتته التي تشققت.. إنه يخشى على كل شيء من التشقق والانهيار.

❑❑

القصة ..

أفقر الفقراء ..

❑ رشيق عز الدين سليمان

رجال كثر في الساحة، لكل منهم حكايته مع الجوع، لكل منهم وجعه الخاص وجميعهم يتقاسمون هذا الوجع الذي يسمى لقمة العيش في وطن تمددت فيه المسافة الفاصلة بين الأغنياء والفقراء، لا مسافة واصلة بينهم، ففي زمن كزمننا، يزداد الفقير فقراً ويزيد الغني من ثروته ويتغير رقم هذه الثروة كل ثانية والأسهم نحو الأعلى دائماً، رجال يبحثون عن ضالتهم، عن عمل أسبوع أو يوم أو حتى ساعات، ليعودوا إلى بيوتهم يحملون عشاء الليلة، ليسدوا أفواهاً جائعة ويملؤوا بطوناً خاوية أو ربما دواء لمرض مزمن...... جل ما يرغبون به ألا يعودوا خاليّ الوفاض فارغي الأيدي..

تصل سيارة فاخرة، سوداء حالكة، طويلة فارعة، نظيفة لامعة، يهرول الرجال نحوها، يتشاحنون، يتصادمون، يتنازعون، يتصارعون، يصيح الرجل من السيارة كديك على مزبلته: أريد ثلاثة، ثلاثة فقط..... أريد أكثر ثلاثة فقراً، أكثر ثلاثة وجعاً... كذكور النحل يتناحرون من سيصعد إلى السيارة.....

يصعد ثلاثة رجال إلى السيارة بشق الأنفس، ربما الجهد الذي بذلوه سيكون أكبر بكثير من الجهد المطلوب لعملهم......

يغلق الرجل أبواب سيارته، ينظر إليهم... يرتدون همومهم على وجوههم...

ينظر الرجل إلى الساحة فيرى شاباً جالساً لم يطر إلى السيارة، شاب ملؤه الألم، شعره أجعد، لونه أسمر، رث الثياب لكنه نظيف.

تقترب السيارة من الشاب ويناديه الرجل: هيا إصعد.....

يصعد الشاب بهدوء.

وتنطلق السيارة.

يتهامس الرجال الثلاثة فيما بينهم.

برأيكم ما العمل؟ يقول أحدهم.

يجيب الثاني: ومهما كان العمل، المهم أننا حصلنا على عمل.

يكمل الثالث: والأهم، كم سيكون الأجر؟

تصل السيارة إلى القصر.....

يدخل الرجال إلى الداخل وعيونهم جاحظة.

إنها قلعة وليست منزلاً... يقول أحدهم.

يجلس الغني على العرش، ويقف الأربعة صامتين.

يشرد قليلاً.

يقول أحدهم: ما العمل الذي علينا أن ننجزه ؟

ينظر الثري إلى الأربعة ويقول بهدوء: عليكم أن تتكلموا..

يرد أحدهم بدهشة: نتكلم..

الثري: نعم تتكلمون..

وعن ماذا نتكلم؟ يسأل الرجال.

الثري: عن أوجاعكم وآلامكم، عن أحلامكم وطموحاتكم، عن ليالي البرد والجوع، عن أيام الخذلان والخيبة، عن سقوطكم المستمر، عن حاجاتكم وحاجياتكم، عن دموعكم الماطرة وسماواتكم العاقرة وأراضيكم القاحلة، إسمعوا، أنا أعيش وحيداً في هذا المنزل، ولديَّ من المال ما يكفي لإطعام فقراء البلد وجياعه... أتيت بكم إلى هنا لأسمع قصصكم وحكاياتكم.. وستأخذون أجر أسبوع وليس أجرَ يومٍ فقط..

دعونا نجلس ونتكلم...، ومن لا يريد منكم يمكنه الانصراف.

يقول أحدهم في سره: هل هو من المخابرات ؟

يفكر أخر بصمت: ربما هي طريقة جديدة من الحكومة لمعرفة مطالب الشعب.

يتابع الثالث: مهما يكن، المهم الأجر.

وبعد أخذ ورد، يجلس الجميع على طاولة، كطاولة المفاوضات، يشير الثري إلى أحدهم ويقول: إبدأ أنت.

يتلعثم الرجل قليلاً قبل أن يدخل في شرود قصير ليقول بعده:

من أين أبدأ؟ وأين أنتهي؟ من الماضي المقيت؟ أو من الحاضر السقيم أم أبدأ من مستقبل محكوم بالفقر كحاضري وماضي، مستقبل لا رجاء منه.

يهز الثري برأسه، يتابع الرجل: يا سيدي أنا من قرية نائية ترعرعت في أسرة فقيرة، توفي والدي باكراً وتركني في سن العاشرة أنا وأمي وثلاث أخوات، لا معيل لنا ولا سند، سوى قطعة أرض صغيرة، حاولنا زراعتها لكن لم تدرّ لنا ما يقينا الجوع والبرد، كنت في هذه الأثناء قد كبرت قليلا، وتركت المدرسة، كنت وقتذاك أشعر بأني الرجل صاحب القرار، وأنه يجب أن أسيطر في منزل مليء بالنساء، في يوم من الأيام قيل: إن تاجراً كبيراً أتى إلى البلدة ويريد شراء أرض ليبني منتجعاً ضخماً، قررت بيع الأرض التي نملكها، رفضت أمي قائلة: أرضك عرضك، فعاندتها،

بكت أخواتي الثلاث فنهرتهن، وبعت الأرض وقبضت المبلغ الكبير وشعرت أني أملك الدنيا بيدي ورحت أمشي كالطاووس، وتغيرت نظرة الناس إليَ فجميعهم أصبحوا يتقربون مني ويريدون رضاي بعد أن كان أغلبهم يتحاشون السلام عليَ، فانتشيت بسطوة المال، كنت في سن السابعة عشرة حينها، أصبحت عبداً للمال، أردت المزيد والمزيد، وفي أحد الأيام أتاني أحدهم وقال لي:

ما رأيك أن تلعب معنا الورق، ربما يكون الحظ حليفك فتزيد من مالك.

أغرتني الفكرة، فوافقت، وبعد فترة وجيزة عدت خالي الوفاض فالحظ لم يحالفني، وتفرق الناس من حولي فقد عدت فقيراً.

يتوقف قليلاً، يشرد، وكأنه يتذكر، الندم باد على وجهه، ينفض غبار الذكريات ويتابع:

لم أدر ماذا أفعل، الجوع يأكلني والبرد يقض مضجعي، كان الوقت مساء، خرجت لا أعرف إلى أين وعند الفجر كنت في المدينة أبيع بقرة سرقتها من أحد البيوت، وعدت للعب الورق وخسرت ما لدي، وجعت من جديد فسرقت من جديد وخسرت أيضاً، لم تبق بقرة في قريتنا إلا بعتها والحظ لا يحالفني أبداً، وفي إحدى السرقات قبض عليَ بالجرم المشهود عليه، دخلت السجن لعدة أعوام، خرجت منه معدماً، عدت إلى قريتي، أمي توفيت وأخواتي تزوجن، لم ينسَ أحد سارق البقرات ولم يسامحني أحد، عدت إلى المدينة وأنا الآن كما وجدتني أنتظر في تلك الساحة كل يوم.

يتنفس الصعداء ثم يتابع: كلّ يوم وأنا في تلك الساحة أدرك أن أرضك عرضك وأن من يسرق مال أخواته وأمه سيسرق القدر منه حظه ويهبه الألم والفقر.

تعلو ابتسامة وجه الثري، يخرج من الصندوق الذي أمامه بعض المال ويعطيه للرجل قائلاً: خذ، هذا المال لك...

يتلقف الرجل المال ويخرج سعيداً..

ينظر الثري إلى رجل آخر ويقول: ماذا عنك أنت؟ هيا قص علينا حكايتك..

يتنهد الرجل: أما حكايتي فمغايرة، أنا من أسرة غنية ومعروفة في هذا البلد، كان أبي من أهم شخصيات هذه المدينة، وكنت المدلل لديه فأنا ابنه الوحيد، لم يكن رجلاً سيئاً، على العكس كان يحب الناس ويحب عمل الخير، وقد ساعد كثيرين، وانتشل البعض من فقرهم وداوى البعض بماله، كان يعمل لصالح وطنه أكثر من أي رجل آخر، قدم الكثير لدور الأيتام والعجزة والمستشفيات، غطى العراة وأطعم الجوعى وأنصف المظلومين، ذاع صيته في البلد وأصبح يسمى فاعل الخير، لم يقبل رشوة أبداً كان يقوم بالخير لمجرد الخير، وفي زمن الانقلابات التعسفية، زُج في السجن وصودرت ممتلكاته، وأمسينا في الشارع أنا وأمي، بتنا ليالي كثيرة أمام أبواب المحاكم والسجون، ولا أحد يجيبنا، لم يسعفنا أحد ولم ينفعنا صيته واختفى فاعلو الخير باختفاء أبي، فهدَنا الجوع وأتعبنا الظمأ وهشم عظامنا البرد، لا دار عجزة استقبلنا ولا مستشفى،

توفيت أمي أمام إحدى المستشفيات، وكبرت أنا على الرصيف، وأنا الآن كما وجدتني انتظر في تلك الساحة وأبي في مستشفى للمجانين.

يصمت قليلا ثم يتابع: كل يوم وأنا في تلك الساحة، أدرك أن ذاكرة الناس قصيرة، قصيرة جداً وأنك بنظر الناس تساوي قدر ما تملك.

تعلو الابتسامة ذاتها على وجه الثري ويخرج مبلغاً من المال ويعطيه الرجلَ الذي يتلقفه بدوره ويخرج من القصر منتشياً...

ينظر الثري إلى الرجل الثالث قائلاً: وأنت؟

يبدأ الرجل قصته بسرعة أملاً بمبلغ كبير: ترعرعت وأنا أرى أبي يضرب أمي، أستيقظ على الصراخ وأنام على الأنين، كانا يحبان بعضهما كثيراً، إلى أن عرف امرأة غير أمي، أغرم بها ونسي الحب ونسي أمي وكرهها وكرهني أيضاً حتى أنه قال لي مرة: أنت غلطتي الثانية بعد زواجي بأمك.

يتوقف قليلاً ثم يكمل: وتوالت أخطاؤه، رماني أنا وأمي في الشارع، وأتى بعشيقته إلى منزلنا، عدنا إلى منزل جدي وعندما بدأت حياتنا تستقر توفي جدي، وطردتنا زوجة عمي الصغير من المنزل، تزوجت أمي من رجل ثان ورحت أتنقل بين منزل أمي وزوجها الذي يكرهني وبين منزل عمي وزوجته التي تتمنى لي الموت، طردني زوج أمي وطردتني زوجة عمي، التجأت لأبي، لم يجرؤ على استقبالي أكثر من ليلة واحدة، وأمسيت في الليلة الثانية على الرصيف، أبحث في حاويات القمامة، عن شيء يسكت صراخ معدتي، عن شيء يقيني برد الوحدة، عن شيء أمسح به دموع الخيبة والحرمان.

وأنا منذ ذاك الوقت انتظر في تلك الساحة التي وجدتني بها، هي الوحيدة التي احتضنتني.

يتنهد ثم يتابع: كل يوم وأنا في تلك الساحة، أدرك أنه يمكن للأم أن تنسى ولداً أنجبته من أحشائها ويمكن للأب أن يترك ابنه على الرصيف ليبقى في أحضان امرأة يشعر أنه يحبها، وأن الآباء يأكلون الحصرم وأن أبناءهم يضرسون.

يبتسم الثري ويعطي الرجل أجر قصته المبكية ودموع ذكرياته القاسية، ويخرج الرجل.

ينظر الثري إلى الشاب الصامت ويقول: وأنت، ماذا عنك أنت ؟

يقهقه الشاب ساخراً: أنا!!

يجيبه الثري: نعم أنت، وهل هنا غيري أنا وأنت؟

الشاب: من أنا؟؟ أنا نفسي لا أدري من أنا...

أنا من أنا؟ كل ما أعرفه أني وُجِدْتُ يوماً أمام أحد المساجد، وأني ثمرة لخطيئة كان بطلاها رجل وضع نطافه ورحل وامرأة حبلت بي ثم ولدتني فتركتني لأب لم يعترف بوجودي وأم لم تهدني ثديها.

أب لم يحنّ عليّ وأم لم تقل لي: أحبك.

أنا من أنا؟ وجدت نفسي بين كثيرين مثلي في دار للأيتام، لكل منا أب انتشى قليلاً مع امرأة وقذف في أحشائها أوساخه ثم رحل وأم قبضت أجر عملها المشين فحبلت وأنجبت وتركت رضيعاً واختفت.

أنا من أنا؟ لا أدري، كبرت وتعلمت وأصبح لي أسم وهوية كتب عليها لقيط، تهمة لا علاقة لي بها.

من أنا؟ تسألني الصبايا ولا أجيب، فتدرن لي ظهورهن وترحلن، فمن تقبل بلقيط، أنا الذي يسأل من أنا..

حاولت كثيراً أن أقنع الناس بأني من لحم ودم، بأني مثلهم، أجوع وأعطش، أشعر وأتألم، أبكي وأضحك، أفكر وأتذكر وأنسى وأفهم، أتعلم وأتلعثم وأعلم، أنام وأستيقظ وأحلم، وأمشي وأركض، أسقط وأنهض، أنجح وأفشل، أحب وأشتاق وأحن، لكنهم أصروا أني لست منهم لست مثلهم، لا أشبههم ولا يشبهوني، أشعر بالغربة دائماً، بغربة المكان والزمان، حتى البيوت لفظتني، فمن يبيع بيتاً للقيط ! ومن يؤجر بيتا للقيط!، من يصادق لقيطاً؟!..

يزيد الشاب من ضحكته الساخرة: وتسأل من أنا؟ وتسأل عن حكايتي، ليست بالغريبة، أنت في بلد يلفظ أبناءه، فكيف بأبناء غير شرعيين؟

تهطل عيناه دمعاً:

أنا، من أنا؟ تريد أن تعرف من أنا، أنا ابن ربع ساعة من الخطيئة، أنا وليد ريع ساعة من الفاحشة، أنا اللقيط الذي لم يلتقطني أحد، أنا ثمرة إغواء امرأة ساقطة وحماقة رجل جاهل، أنا ابن نزوة عابرة وكل الذين عبرت بهم تجاهلوني وتحاشوا النظر إلي، ولدت من رحم الكبت وسطوة النشوة، أنا ابن الرغبة الساقطة لكن لا أحد رغب بي، أنا نتاج الأفكار الرجعية والنفوس الضعيفة المهشمة، هذا أنا، كما رأيتني أنتظر في تلك الساحة، وكل يوم وأنا في تلك الساحة أدرك أنه في كل لحظة يقذف رجل أوحاله في رحم خصب وكل يوم تجهض امرأة جنيناً كان غلطة وأعرف أن الغلطة الكبرى هي أن تلده.

يتنهد بحرقة: وتسأل عن الحكاية، وتتلذذ بعذاب الفقراء وتنتشي لحزنهم وتفرح لهمهم وتبتسم لدموعهم وتسخر من آلامهم وتدفع لهم المال ليتكلموا عن ماضيهم الذين يخجلون منه، تستغل عوزهم ليؤنسوا وحدتك، لا تسأل عن الحكايات فحكايتك أغرب الحكايات وقصتك هي الأكثر تعاسة، وإنك لأفقر الفقراء.

ينتفض الشاب من مكانه وقبل أن يغادر ينظر إلى الثري ويقول له بتحدٍ:

لا أريد مالك، أنا أبحث عن ذاتي، فهل أجدها لديك وأنت لا تعرف نفسك؟

ويغادر.

❑❑

القصة ..

عينان شاكرتان ..

❑ عزيز وطفي

"إنها أفضل معلمة يا والدي"، قالتها ابنتي بعد عودتها من مدرستها. لم أعتد إلا أن أثق بما تقوله ابنتي، فقد عشنا جواً عائلياً هادئاً تسوده الثقة المتبادلة المطلقة.

قلت: "كيف قررت تميز هذه المعلمة عن سواها؟" قالت: وجهها ملائكي يا أبي، يشعّ البريق من عينيها المبتسمتين دوماً، متمكنة من مادتها، تحب طلابها، تحاورهم، تدخل إلى حياتهم الخاصة، تعمل على حل مشاكلهم الشخصية - إن وجدت - إنها باختصار شديد معلمة مريحة قريبة من القلب.

بيتي يطل على مدرسة ابنتي، خلال ذهابي وإيابي إلى ومن عملي أمر أمام المدرسة. ذات صباح فوجئت بتجمع طلابي كبير أمام باب المدرسة. عندما اقترب، حثني الفضول على مراقبة ما يحصل، وجدت إحدى المعلمات تقف على رصيف المدرسة وسط مجموعة طالبات ومنهن ابنتي. اقتربت أستوضح.. تبين أن المعلمة ريتا التي حدثتني عنها ابنتي تتوسط هؤلاء الطالبات. سلمت عليها، شكرتها على اهتمامها المميز بطلابها. تمنيت عليها أن تقصدني في مكتبي إن احتاجت أمراً من الدائرة التي أعمل بها، وغادرت إلى عملي.

في العطلة الصيفية قصدتني المعلمة طالبةً مساعدتها في تقديم طلب لتدريس ساعات خارج الملاك. عرفت أنها تحمل دبلوماً في علم الاجتماع بتقدير جيد جداً، وأنها لم تتمكن من متابعة دراستها بعد ذلك لظروف اقتصادية قاسية منعت بعض أبناء ساحلنا الجميل من ذلك.

كان من حقها أن تحصل على التكليف المطلوب. وفعلاً حصلت عليه.

في الصيف التالي أعلنت وزارة التربية عن مسابقة لانتقاء مدرسين. سررت لهذا الأمر. أخبرت المعلمة عن طريق ابنتي أن تقصدني لأساعدها في تقديم الأوراق الثبوتية المطلوبة.

دخلت مكتبي بعينين مبتسمتين دامعتين. استقبلتها. استفسرت عن سبب قلقها الظاهر على وجهها النقي. غصت بالبكاء. هدأتها بكلمات ظننت أنها كافية لأن تدخل الطمأنينة إلى قلبها، وأكدت أن شهادتها وتقدير نجاحها وحضورها الجميل الواثق ستضمن لها القبول في المسابقة.

سكتت قليلاً. ابتسمت ابتسامة ساخرة فيها الكثير من الترجي. عضت بأسنانها على شفتها السفلى. تمهلت لثوانٍ قبل أن تقول لي:

"لقد تقدمت مرات عدة لمثل هذه المسابقة وفي كل مرة أنجح في الامتحان الكتابي وأحصل على إحدى المراتب الأولى في قوائم المقبولين. لكن.." ظهرت الغصة في حلقها مرة أخرى، ابتلعت آلامها وتوقفت عن الكلام.

"ما الذي كان يحصل معك يا آنسة؟" سألتها.. قالت: "في كل مرة أعرض فيها على لجان المقابلة الشخصية يتم رفضي..."

لم أكن قد لاحظت قبل هذه اللحظة أن مشيتها غير طبيعية. كانت تميل قليلاً في أثناء سيرها. ظننت أن هناك إعاقة طارئة في قدمها أو ساقها. هونت الأمر عليها وأملتها أنني سأحاول مساعدتها إن كان هناك ما يمنع من قبولها. قالت: "عندما كنت في المرحلة الأولى من التعليم الابتدائي، تعرضت ساقي لعارض صحي، لم يحسن طبيب القرية البعيدة علاجه. وتطور الأمر إلى أن اضطر الأطباء إلى بتر ساقي. وأنا الآن أعيش بساق واحدة وأخرى صناعية".

كانت مفاجأتي صاعقة.. تساءلت لماذا تحرم من فرص التعيين والاستفادة من شهادتها وتأمين حياةٍ كريمة لها؟

تدخلت لدى اللجنة المعنية بمقابلتها. بينت لأعضاء هذه اللجنة أن عملها سيكون خارج الصف. وأنها ستبقى تعلم داخل الصف بصفة مكلفة إن لم تقبل في هذه المسابقة، فلم لا يكون لأعضاء هذه اللجنة ثواب مساعدتها؟

اقتنع أعضاء اللجنة ومنحوها الموافقة.

خضعت لامتحانٍ كتابي كانت واثقةً سلفاً من نتيجته وقد كانت من الناجحين الأوائل، وبعد أن حضرت أوراقها الثبوتية لم يبق إلا معضلة الحصول على موافقة اللجنة الطبية.

قابلت اللجنة التي ستمنحها التقرير الطبي، ومن جميل المصادفات أن الطبيب المكلف بمنحها التقرير المطلوب كان مصاباً بشلل أطفال جزئي.

قال لها الطبيب بعد أن لاحظ اضطرابها: "لا تقلقي، وضعك الصحي مشابه لوضعي، وكلانا لا تسبب له إعاقته أية مشكلة في عمله".

حصلتْ على التقرير الطبي. قدمت كامل ثبوتياتها. تم تعيينها. باشرت عملها والأجمل أنها تزوجت وأنجبت طفلين رائعين. حصلت على قرض من مصرف التسليف. شيدت بيتاً صغيراً في قريتها. انتقلت من بيتٍ مستأجر في طرطوس إلى هذا البيت الجميل.

كانت ريتا ـ قبل تقاعدي ـ تزورني في بداية كل شهر عندما تستلم مرتبها، وكنت أرى في كل زيارة وجهاً يشع فرحاً وسعادةً. كما كنت ألاحظ عينين دامعتين شاكرتين.

❑❑

القصة ..

آخر الأخبار..

❑ محمد قشمر

بعد أن كادت أضلعي تختنق لهول ضمته.. أرسلني وذراعاه الفولاذيتان الثخينتان تطوقاني طوقاً لا يُفَتّ عضده.. أقول أنه أرسلني بمعنى.. أبعدني بالقدر الكافي لاستجماعه أطراف قوته ولاغتنمها فرصة ـ على غير قصد منه طبعاً ـ فالتقط بعض الأنفاس المكتوبة لي في هذه الحياة.. إن كان في العمر بقية..

وباعتبار أنني ما زلت في حضن طوقه الأمنيّ ـ إذا صح التعبير ـ والذي ضربه حول جسدي نتيجة محبته الغامرة لي ولأهلي؛ أعاد الكرّة مرة أخرى.. فضغط ضغطة ثانية أحسست أن عينيّ جحظتا، ليراودني شعور بأني سأكون جاحظاً آخر في هذا الزمان.. أو سأكون جاحظ آخر زمان.. لكن.. ما أسقط من يدي هذه الورقة ((الرابحة)) أيضا هو أن رصيدي من الهواء ((الجاري والاحتياطي)) الذي في رئتيّ أُفرغ تحت هزات ضغطته وقوله ((مممم)) متلذذاً بلقائه بي وتقبيله لي وشمه لرائحتي. وفي غمرة حرارة هذا اللقاء جرفني سيل من العبر عن الموت والفناء من أمثال .. من لم يمت بالسيف مات بغيره، وهذه الدنيا لا تُبقي على أحد، وهي منزل ترح لا منزل فرح، وفي النهاية ((كلّ من عليها فان))، ولتكون النتيجة في هذه اللحظات الغامرة بالهز والضغط أقصد بالدفء والود؛ أن المحبة بأبسط تعريفاتها ما هي إلا شجرة ذلك الشعور العميق الضارب جذرها في سويداء القلب، المتفرعة ـ أو المتفرعنة ـ أغصانها في عضل الجسم، المتدفق نسغها قوة في العصب، والتي لا يعبر عنها إلا بإفراغ دفقات شحنتها ((ضغطات تروي الغليل)) في جسدي الناحل، المحطم أصلاً بفعل هذا الزمن وعاديات أيامه، على هذه الأرض الفقيرة بكل شيء إلا بالهموم والمصائب؛ الطافية على سطح قشرتها والتي تفجرها ضربة بحافر أو نخسة بعود.. دون الحاجة للتنقيب عنها كما النفط أو الذهب..!!

قل.. بعد أن عصر فيّ فيضاً من طاقة محبته، وأطفأ بعضاً من وهج جذوتها؛ أرسلني حراً مثلما ولدتني أمي، وخشيتي من عظم أو أكثر تكسّر من عظامي التي ينقصها الكلس منذ بدء خلقي؛ تَلفُّ جسدي بحثاً عن صرخة استغاثة منه..

المهم..

قال وفمه الكبير يمتلئ بكل كلمة ينطق بها امتلاء إناء بما فيه ينضح:

- كيف الحال ؟ منذ زمن لم نرك يا رجل..!! كيف الوالد والأهل والأحباب؟ ما هي آخر الأخبار؟

وعلى اعتبار أني أكره هذه العادة عند الكثيرين ممن يرمونك بالتقصير فور تعثرهم بك في مكان ما، وبما أنني من ناحية أخرى مدين لأولئك الذين نكتشف صدق مشاعرهم وطيب نواياهم؛ لأنهم يشعرونك بأن الدنيا لا تزال بخير، وأن الحياة لم تأخذهم حتى الآن إلى جحيم مادتها، وهذا ما يزيدك سروراً بهم وبوجودهم على قيد الواقع، وبالأخص القريب منك، وبما أن الحسنة في أقل تقديراتها بعشر أمثالها وجدتني أرد بمحبة نابعة من القلب:

- بخير والحمد لله..

ولمّا وجدت أن أياً من عظامي لم يصرخ متألماً تنفست الصعداء، ودعمت سائلي بإجابة أكثر دقة تتناسب مع صدق سؤاله وطيب نواياي:

- لكن للأسف بعد الذي حصل للوالد اختلفت أمور أسرتنا كثيراً..!!

وأقسم أني لم أُرد بهذا الجواب المتمم أن أغمز من قناة الرجل؛ إذ أننا لم نره منذ مدة ليست بالقصيرة وهو الصديق الصادق للأسرة..!! لكنني أردت بذلك أعلامه فقط إن لم يكن يعلم، كيلا أنال فيما بعد ـ من ضميري أولاً، ومن الوالد والرجل ثانياً ـ تقريعاً أنا لست راضياً عن دواعيه أصلاً..

قال مستفسرا:

- وما الذي حصل للوالد..؟ لم يصلني شيء من أخباره البتة.. !!

وهنا تأكدت من أن جوابي كان في محله، لذلك رحت أقول بكل أسف:

- بعد أن طحنت ساقه تلك السيارة اللعينة أُسقط في يده، وانتكس تفاؤله، وغامت الدنيا في عينيه، وأضحت له مواقف جد تشاؤمية من هذه الحياة.

ضرب كفاً بكف وقد تلبست محياه سيما التأفف الحزين.. قائلاً:

- لم أعلم شيئاً على الإطلاق من هذا الأمر..!! لا.. لا.. أنا غير مصدق.. لا تستأهل إلا الخير يا أبا سعيد..!!

فقلت مبدياً استسلامنا للقضاء والقدر:

- هذا ما حصل.. لله ما أعطى ولله ما أخذ..

فسأل الآخر:

- لكن منذ متى..؟ كيف لم أدر..!!

فأجبت:

- منذ مدة (وفكرت بشيء أقدر به الزمن) فقلت:

- قبل بداية العام الدراسي، وتحديداً بعد أن صدرت نتائج البكالوريا ومُني فيها أخي نبيه بالرسوب للمرة الثانية..!!

فعاد الاستغراب ليشغل كل استدارة وجهه:

- وهل رسب نبيه مرة أخرى ؟

فقلت بصراحتي المعهودة:

- نعم.. نعم.. يا حسرة (واستدركت موضحاً بدفاع) لقد تأثر كثيراً بما أصاب أمي..!!

واستولت على الرجل حيرة رفع لأجلها حاجباً وخفض آخر فسأل مستفسراً:

- وماذا حصل للوالدة أم سعيد حفظها الله ؟

فقلت مستجمعا صبري واحتسابي معا:

- أصيبت بذلك الداء اللعين.. ((داء السكر)) وأخذتْ تضربها بين الحين والآخر لكماته ارتفاعاً وانخفاضاً، فتتشقلب أمامه وكأنها في حلبة مصارعة، مقابل خصم جبار عنيد يسومها سوء العذاب..

فقال الرجل متحسرا:

- بخٍ بخٍ يا أم سعيد تصابين بالسكر.. ما زلت في عز شبابك..!! (وتابع في صيغة الاعتبار) هكذا فجأة يداهم الإنسان ما لم يحتسب، ويأتيه بالأخبار من لم يزود..

فتقدمت شارحاً بعضاً من ملابسات الموضوع:

- الحقيقة تقال: إن المرض لم يداهمها مداهمة كما يظن البعض.. بل جاء بسبب رحلة من الحزن الشديد قضتها عقب طلاق أختي راضية..

فعاد الرجل مستهجناً ليخفض حاجباً مرتفعاً ويرفع حاجباً منخفضاً:

- وهل طُلقت راضية ؟

فأجبت بمرارة:

- نعم.. وما مضى عليها في القصر إلا من البارحة كما تعلم..!!

فحوقل مظهراً الغضب لما حدث:

- لا حول ولا قوة إلا بالله.. كيف يحدث كل هذا.. دنيا آخر وقت..!!

فقلت مجلياً لصورة بعض مما حصل:

- لم تكن أختي راضية مقتنعة بعيشة زوجها وسط أسرة يتداخل حابلها بنابلها.. وبعدما أظهرت تذمرها من ذلك، ضربها زوجها ضرباً مبرحاً وأرسلها إلينا، لم يتمالك أخي نفسه فانطلق إليه، وبعد أن تلاسنا أغلظ ذلك الرجل لأخي الكلام، فما كان من أخي الذي عثر على سكين في

جيبه إلا أن طعنه بها في خاصرته.. أخي الذي ما قتل نملة في حياته.. يطعن بالسكين رجلاً ويورده موارد الهلاك..!! يا إلهي.. أمر لم يكن في الحسبان..!!

فقال الرجل وقد حلّق حاجباه بعيداً إلى منتصف جبهته، وجحظت عيناه اندهاشاً:

- أيه... كل هذا..!! هل مات صهرك ؟ أخبرني ماذا حدث؟!

فأجبت على عادتي دون مواربة:

- لا لم يمت فقد أدخلوه المستشفى، وأخي دخل السجن..!!

فقال الرجل مستاء وقد انعقد حاجباه من المنتصف:

- ما هذه الأخبار التي لا تسرّ؟ ما كنت ظاناً أن يقع كل ذلك أبداً..

فقلت باثاً التفاؤل في الإنسان المتأثر لحالنا:

- لا تنزعج.. فأخي قد خرج من السجن يرفل بثياب العزة والفخر، بعدما بعنا الأرض الوحيدة التي تعرفها وقُدِّم ثمنها للمحامي ولمقتضيات المحاكمة..

فسأل الرجل مندهشاً وقد خفض حاجبيه معاً:

- أتعني تلك الأرض التي كان والدك مزمعاً على البناء عليها وتزويجك مع أخيك وإسكانكما فيها ؟

فقلت مؤكداً صدق حدسه:

- نعم.. وهل نملك غيرها ؟

فقال مترجعاً:

- إنّا للّه وإنّا إليه راجعون.. حتى الأرض لم تسلم ..!!

... قبل أن نفترق..

حمّلني لأبي وأهلي سلاماته وتحياته، مشفوعة باعتذاراته الشديدة لعدم معرفته بهذه الأحداث التي وقعت مع بعضها، وكان من المفترض أن يقف معنا فيها.. مبيناً أن انشغاله الدائم بعمله الصباحي والآخر المسائي الذي استجد؛ منعه من أن يختلف إلى بيتنا كما هي عادته مطمئنا عنا..

لكنني أسفت أيما أسف بعد انصرافه؛ إذ أنه في غمرة روايتي لأحداثنا نسيت سؤاله عن حاله وأحواله فنحن أيضاً لم نزرهم منذ مدة طويلة.

❑❑

القصة ..

حبُّنا السرِّي ..

❑ حسن م. يوسف

1ـ مضطراً أذهب

"كنت في باريس. وعدت البارحة حاملاً لك، من حبيب قلبك محمد رسالة، ومعها زجاجة وضحاء، كحلاء، هيفاء، من عائلة اسكتلندية رفيعة النسب."

تعبيراً عن اغتباطه بخفة دمه يطلق نبيل ضحكة صاخبة مخرخرة تضطرني لإبعاد سماعة الهاتف عن أذني. "...وأنا أنذرك، إذا لم تأت إلى القهوة، عند الثانية من بعد ظهر اليوم، فلن يكون بوسعي ضمان سلامة حسنائك الاسكتلندية، لأنها ظلت تغمزني طوال سهرة البارحة، ولم استطع مقاومة إغراء الانقضاض عليها إلا بصعوبة بالغة."

أحسب أنه ما من أحد يعرف جدية مثل هذا التهديد عندما يصدر عن نبيل أكثر مني، فقبل أكثر من ربع قرن أرسل أهلي معه سلة فيها ما لذ وطاب من خيرات الصيف، وكيلو شنكليش وكدسة أرغفة من خبز التنور، فلم أعلم بأمر تلك الأمانة النفيسة إلا عندما سافرت إلى البلد أواخر الخريف. لذا أخذت الإنذار على محمل الجد، وها أنذا أصل إلى المقهى في الثانية ودقيقة واحدة.

يبلغني خادم المقهى ذو المريول المتسخ أن نبيل قد اتصل به قبل لحظات، وطلب منه إبلاغي بأن ضرورة قاهرة أجبرته أن يتأخر في العمل وأنه الآن في الطريق. يرشدني الخادم إلى الطاولة التي يجلس عليها نبيل عادة فأجدها محتلة من قبل سميع وحميد شريكيه القديمين في النميمة ولعب الورق. أسلم عليهما بمودة كما يليق بزميلين من أيام الجامعة. وقبل أن أستقر فوق كرسي الخيزران يميل سميع نحوي، ويسألني بخبث عما أريده من "شَقِّيْعْ الرَّقيعْ"، وذلك هو اللقب الذي يطلقه رفاق نبيل عليه فيما بينهم حتى أثناء حضوره. أجيب على السؤال بغموض واقتضاب. فينفض سميع يده في الهواء كما لو أنه يقلب صفحة من جريدة تشرين ذات الأعمدة الثمانية التي يعمل فيها.

يلمسني حميد من كتفي وهو محرر الملف الثقافي في إحدى المجلات المتعثرة. "قبل وصولك كنا نحكي عن حرية التعبير في دنيا العرب" ينفض سميع يده إلى أعلى وعلى وجهه ابتسامة حامضة

"صحيح أن الحرية لا توزن بالكيلو ولا تقاس بالمتر، لكنني أتفق مع حنا مينه بقوله إن كل الحريات الموجودة في الوطن العربي لا تكفي لكاتب واحد، فما رأيك؟"

لم يكن مزاجي يساعد على النقاش، لكن السكوت في مثل هذه الحالة سيعتبر نوعاً من التعالي. أقول بشيء من التهكم: "أنا أتفق مع الأستاذ حنا برأيه هذا، فحرية التعبير عندنا، خاصة في مجال الجنس والدين والسياسة، تتقدم إلى الوراء، وترتفع إلى الأسفل!"

يستغل حميد لحظة الصمت. "... تشارلز ديكنز سمع بناد اجتماعي يحظّر على أعضائه النقاش في الدين والجنس والسياسة، فتساءل باستغراب ما الذي تبقى لأعضاء ذلك النادي كي يتحدثوا عنه!"

"يبدو أن الدول العربية كلها منتسبة لذاك النادي! " يقول سميع متهكماً وهو يهز رأسه باستهزاء.

يخيم الصمت فأتابع "نعم تقتضي النزاهة أن نعترف بأنّ أجدادنا كانوا أكثر حرية منا في التعبير عن كثير من القضايا الجوهرية. والمضحك المبكي أن القائمين على النشر عندنا باتوا يسمحون لأنفسهم بتهذيب مؤلفات القدماء! فيالها من نكتة تجتمع فيها السماجة بقلة الأدب وقلة العقل أن يقوم الأبناء والأحفاد، بتهذيب كلام أجدادهم"!

"صدقت! هذبوا ألف ليلة وليلة ... يا رجل، حتى المتنبي، سمحوا لأنفسهم بأن يهذبوه!" يعلق حميد. بعد لحظات من الصمت أتابع: "...وما يحز في النفس هو أن وضع الحريات عندنا من سيء لأسوأ، لدرجة أن كتاب "بلاغات النساء" لابن طيفور الذي كان يطبع في ستينات وسبعينات القرن الماضي بشكل عادي، لم يعد هناك من ناشر يجرؤ على طباعته الآن، وإذا وجد من يطبعه فلن يجرؤ أصحاب المكتبات على بيعه علناً."

أشرد لبعض الوقت. أتذكر بأسف نسخة "بلاغات النساء" النادرة التي استعارها سليم صاية مني ولم يعدها.

يخيم الصمت للحظة يقول سميع باندفاع " ـ أنا رأيت البارحة نسخة قديمة من هذا الكتاب، والحق أنه جريء جداً فهو يجمع بين دفتيه كلام أشهر وأقدس النساء في التاريخ العربي، مع كلام أكثر النساء العربيات مجوناً وجنوناً وهذا النوع من الجرأة لم يعد يحتمله مجتمعنا المنافق!"

"أين رأيت ذلك الكتاب ؟" أسأل حميد بلهفة تفاجئه.

"عجيب! علمي أنك لا تنسى الكتب التي تعيرها!" يرد حميد متهكماً، أسأله عن قصده بهذا الكلام فيجيبني: "رأيت اسمك على الصفحة الأولى من بلاغات النساء". أطبق بشيء من العنف على ذراع حميد مكرراً السؤال."أين رأيت الكتاب؟" يحرر حميد ذراعه من قبضتي بمزيج من الدهشة والانزعاج. أكرر السؤال مرة ثالثة، فيرمقني حميد بنظرة استغراب. " رأيته عند سليم صاية ! والغريب هو أنه رفض أن يعيرني إياه بحجة أنك أنت لا تسمح له بذلك."

أستعيد ما جرى، خلال ثوان.

قبل خمسة أعوام استعار سليم صاية "بلاغات النساء" مني خلال واحدة من زياراته النادرة لمنزلي، وقد احتفظ به حوالي سنتين، على أمل أن أنساه، وعندما تكاثرت مطالباتي له بالكتاب أعاده لي في العمل أمام عدد من الزملاء، وفي اليوم التالي جاء إلى البيت وطلب استعارة الكتاب ليومين كي يقوم بتصوير فصل "مواجن النساء". وبسبب تربيتي الفلاحية التي تجعل من يُعَدِّي العتبة يمون على الرقبة، أعطيته الكتاب ثانية، وعندما طالبته به تظاهر بالحَرَد وزعم أنني أتبلّى عليه لأنني رفضت أن أعيره الكتاب عندما جاء!

"الحقير، السافل!" أقول بصوت مسموع وقد احتقن وجهي بالدماء فيدرك كل من حميد وسميع حقيقة ماجرى.

" هذه عادة سليم صاية! الكتب التي لا يستطيع سرقتها من محلات بيع الكتب، يلطشها من مكتبات معارفه وأصدقائه بحجة الاستعارة ". يقول سميع متهكماً "وهو يعتبر هذا أمراً مشروعاً لأن الثقافة على حد قوله كالهواء ، يجب أن تكون مشاعاً للجميع"!

في تلك اللحظة يدخل نبيل إلى المقهى ويلاحظ احتقان وجهي بالدماء، وما أن يقع بصري عليه حتى أهب واقفاً، وبعد المصافحة وتبادل القبلات ينقل نبيل عينيه بين سميع وحميد، قائلاً بين المزاح والجد: "يخرب بيتكم، ماذا فعلتم بالرجل ، الدم يكاد يطفر من خديه، وروحه تكاد تطلع من منخريه!"

"أرجوك، دعني أذهب الآن" أقول بجدية. "...وأنا أعدك أن أزورك في البيت مساء اليوم!"

" لا !" يقطب نبيل." يبدو أن هؤلاء العكاريت زعَّلوك بالفعل."

بلحظات، أبرئ كل من حميد وسميع من التهمة المنسوبة إليهما، وأكلفهما بشرح الحكاية لنبيل المندهش، وآخذ كيس الأمانة منه وأمضي وهو يتابعني بعينيه المفتوحتين على اتساعهما.

2 ـ لصُ الكتب.

منذ أن تعرَّفت على سليم صاية في الجامعة، قبل أكثر من ربع قرن، لم تتقدم علاقتي به خطوة واحدة. فهو يستمتع بالنميمة والصخب، ويجد تسليته في لعب الورق، ويستسيغ الشاي الخمير الذي يقدم في مقهى الكمال،أكثر من الشاي الذي يقدم في المقاهي ذات النجوم! أما أنا فلا أهوى ارتياد الأماكن العامة على اختلافها، ولا أطيق المقاهي الشعبية، خاصة في الشتاء عندما يغلق المقهى نوافذه وأبوابه ويعبق الجو بدخان السجائر والنراجيل، ويعلو صخب الرواد الغامض المتداخل مع بقبقة النراجيل وخَبْط الورق ودحرجة النرد... ليحيل المكان برمته إلى مطحنة هائلة للأصوات والروائح.

أقرع الجرس فيزقزق كنار كهربائي حاد الصوت، تفتح لي هزار زوجة سليم الأربعينية التي ما تزال تحتفظ بجمالها وهدوء طبعها. ألقي عليها التحية. تمد يدها وتصافحني بلطف بالغ.

"ابن حلال، كنا نتكلم عنك. " تفتح الباب على اتساعه. " تفضل."

" الأستاذ سليم موجود؟" أقول متلبثاً عند الباب.

"اتصل من البقالية المجاورة وسألني عما إذا كنت أحتاج شيئاً. وهذا يعني أنه يمكن أن يصل في أية لحظة. تفضل. عندي صديقة من أكثر المعجبات بكتاباتك."

أدخل بحرج شديد . تبتسم هزار مشيرة إلى ضيفتها التي تبدو بعمر والدتها " مدام حوراني ". تشير إلي" وهذا من كنت تتحدثين لي عن مقالته قبل قليل". أسلم على الضيفة وأجلس مقابلها حيث تدعوني ربة البيت للجلوس.

تستأذن هزار منا. "عن إذنكم لحظة، الماء يغلي سألقِّم القهوة". تندفع هزار إلى المطبخ فأجد نفسي بمفردي مع مدام حوراني، أنظر إليها فينتابني إحساس عميق بأنني أعرفها. تبتسم لي بحرج فأرد الابتسامة بمثلها. "يخيل إلي أننا قد سبق والتقينا". تهم مدام حوراني أن تجيبني ، وفي تلك اللحظة يدور مفتاح في قفل الباب من الخارج لأجد نفسي وجهاً لوجه مع سليم صايه. الذي يحمل حقيبة نفخ وثلاثة أكياس سوداء فيها أغراض وخضار وفواكه. يبتسم سليم وقد فوجئ بوجودي، يصيح وهو يضع الأغراض أرضاً.

"يا أهلاً وسهلاً ومرحباً، حلت علينا البركة."

يسلم سليم على مدام حوراني بشكل رسمي كما لو أنه رآها البارحة. ثم ينقض علي معانقاً ومسلماً بحفاوة مبالغ فيها يخالطها كثير من الارتباك. تدخل زوجة سليم حاملة صينية القهوة. يجلس سليم إلى جانبي، يلقي علي نظرة متفحصة كما لو أنه يحاول أن يخمن الغرض من زيارتي.

تُقرِّب هزار صينية القهوة مني مشيرة برأسها وعينيها إلى فنجاني . يراقبني سليم وأنا آخذ الرشفة الأولى من الفنجان. يميل نحوي معاتباً لأنني لم أخبره بزيارتي كي يكون الغداء لائقاً.

" هذه إطلالة سريعة".

يخيم الصمت للحظات بيننا. أقول وعلى وجهي ابتسامة ملتبسة. " قبل قليل رأيت سميع فقال لي إنك رفضت البارحة أن تعيره كتابي "بلاغات النساء" دون إذن مني."

تتلاشى حمرة الارتباك عن وجه سليم وتحل محلها صفرة الخجل. "أنا أشكرك جداً لحرصك على الكتاب. وقد جئت لآخذه لأن سميع نقب رأسي، فشقيق زوجته يقدم رسالة ماجستير عن أدب النساء، وهو بحاجة ماسة لهذا المرجع ".

"البارحة صباحاً عثرت عليه تحت كومة من الكتب." يقول سيلم بحرج "... وقد كنت أنوي أن أعيده لك مساء اليوم ".

ينهض سليم ويتجه إلى غرفة مكتبه وعندما يعود والكتاب في يده، أكرع ما تبقى في فنجان القهوة دفعة واحدة، وأهب واقفاً. أتناول الكتاب من يد سليم ثم أشكر صاحبة البيت على قهوتها الطيبة واستأذن بالانصراف بحجة أنني أنتظر ضيوفاً على الغداء. تنهض مدام حوراني بدورها

متذرعة بأن ابنها سيصل إلى البيت قبل زوجها، وسيعمل الدنيا دبس وطحين أن لم يجد غداءه جاهزاً.

نخرج من البناء مدام حوراني وأنا معاً. أعرض عليها، من باب الكياسة، أن أوصلها بطريقي فتقبل دون تردد لأنها تسكن قبل شارعين من البناء الذي أسكن فيه.

أنظر إلى صورتها الجانبية وأنا أحل مكابح اليد وأنطلق بالسيارة. ينتابني شعور عميق بأنني أعرف هذه السيدة الجالسة إلى جانبي. أنطلق بالسيارة وأنا أعصر ذهني محاولاً أن أتذكر أين رأيتها.

3 ـ ريم درويش

فجأة يقفز الاسم من تحت السنوات المتراكمة بحيوية مدهشة.

"ريم درويش"!

أقول في سري. "نعم ، إنها تشبه ريم درويش التي كانت زميلتنا في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة دمشق." أنظر إليها مرة أخرى فيدهشني التشابه بينهما.

تضبطني مدام حوراني وأنا أسترق النظر إليها مجدداً ، أقول بشيء من الارتباك.

"أنت تشبهين إنسانة عزيزة لم أرها منذ ربع قرن تقريباً، كانت زميلتنا في الجامعة، اسمها ريم درويش. هل أنت أمها؟"

تطلق مدام حوراني شهقة خافتة وتدير وجهها بعيداً، نحو نافذة السيارة، يمضي بعض الوقت دون أن تجيب. القي عليها نظرة أخرى فألاحظ أن كتفيها يرتعشان كما لو أنها تبكي.

فجأة تستدير السيدة حوراني نحوي، وقد ارتسمت على خديها عدة خطوط سوداء نتيجة امتزاج دمعها بكحلتها. تقول بصوت مشروخ متوتر: " أنا ريم درويش".

يعتريني الذهول فلا أنتبه لاحمرار إشارة المرور إلا بعد أن أجتاز الخط الأبيض مما يضطرني لاستخدام المكابح بشكل مفاجئ. يقترب الشرطي وفي عينيه نظرة الصياد وقد وجد فخَّه مطبقاً على طريدة دسمة. لكنه عندما يلحظ الدموع على خدي ريم، يخمن أنني لم أنتبه للإشارة بسبب مشاحنة عائلية فيخجل من طلب الأوراق ويتجاوز سيارتي إلى الجانب الآخر . تمد ريم يدها إلى مقبض الباب بنزق كما لو أنها تريد النزول من السيارة، تتجمد يدها على المقبض للحظات . تسحبها ببطء. "أنا آسف" أقدم لها علبة المحارم الورقية. أكرر أسفي. " أنا آسف عن جد". انطلق بالسيارة وأنا في منتهى الارتباك والتأثر، استعيد صورة ريم المهرة الحرة التي كانت تنقر الأرض بكعب كندرتها قائلة: يا أرض اشتدي ما حدا قدِّي. أيعقل أن تكون هذه المرأة الذابلة هي نفسها ريم التي كانت الحب السري لكل أعضاء شلتنا في الجامعة.

ألحظ سيارة شاحنة صغيرة حوَّلها صاحبها إلى دكان متنقل لبيع المشروبات الساخنة والباردة. أوقف السيارة على بعد أمتار من الشاحنة، أستأذن من ريم للحظة. أحضر كأسين من القهوة وزجاجة من الماء . أعطيها أحد الكأسين. وأبتسم إذ ألاحظ أنها قد أصلحت ماكياجها بمهارة.

"ما أخبار عابد؟" ترتسم على وجهها ابتسامة فيها مزيج من المرارة والتهكم ، تنفض يدها . " تقصد ذاك الذي لازمني طوال السنة الأخيرة من الجامعة؟" أهز رأسي بالإيجاب " ألم تتزوجا؟" تزداد جرعة المرارة في ابتسامة ريم... وفجأة تنخرط في نشيج مرير.

تشفط الهواء من خيشوميها وتتوقف عن البكاء . تأخذ ثلاثة محارم وتجفف دموعها. ترسم على وجهها ابتسامة اعتذار دون أن تقول شيئاً. أقول في سري: "يا إلهي ما أشقى هذه الابتسامة! أيعقل أن تكون هذه ريم درويش!"

ترمقني ريم بنظرة جانبية وعندما ترى مدى تأثري واحتقان وجهي، تقول وهي تلمسني برؤوس أصابعها من كتفي. "عن جد أنا آسفة".

أغمغم بتأثر: "ما الذي جرى لك؟"

4ـ ريم تروي قصتها

يغيم وجه ريم وتشرد كما لو أنها تستعيد عمرها في لحظة. " أنا بحاجة ماسة لأن أحكي قصتي لأحد ما، وأنت، برأيي، أنسب شخص في هذا العالم لسماعها، فأنا لم أتوقف يوماً عن قراءة كتاباتك، مما جعل صداقتنا القديمة تنمو وتتطور باستمرار، ومع أنني انطوائية وشديدة التكتم، فها أنذا أكلمك الآن بارتياح دون أي شعور بالحرج كما لو أنك صديق عمري. لكن، دعنا نؤجل هذا الأمر لوقت آخر، فأنت لديك ضيوف على الغداء، ولا أظن أن وقتك يسمح لك بسماع قصتي."

" لفقت قصة الضيوف لأنني لم أكن أريد أن أبقى في بيت سليم ". أتابع قائلاً بجدية: " وقتي ملكي، وأنا أضعه تحت تصرفك. ما الذي جرى لك وغيرك بهذا الشكل؟"

تغمغم ريم بمرارة. "الذي جرى لي هو أنني...

... كنت في الصف الخامس عندما ضبطتني أمي وأنا أسرح شعري الطويل الأسود المنسدل. نظرت إلي باستياء كأنني فتاة مشوَّهة. قالت لي وهي تفرك يديها كمن حلَّت أو ستحل به مصيبة: "اللّه يكون بعونك يا بنت!"

أفزعتني عبارتها وعندما استفسرت منها قالت: " أنت رح تطلعي حلوة يا بنت، والبنت الحلوة بعائلتنا نهايتها بشعة". أخافتني كلماتها الصادقة. " اسمعي يا بنت، من اليوم وطالع لازم تخبئي شعرك الجميل هذا وتحطي العقدة. وكلما كبَّرت العقدة كان أحسن. لا تبتسمي لابن امرأة. لا لأولاد عمك، ولا لأخوتك حتى، لا تبتسمي لأحد أي كان. وعندما تكلمين رجلاً اربطي عينيك بالأرض، وإياك أن ترفعيهما، فهمتِ يا بنت؟ ".

فهمت.

أصبحت العقدة جزءاً من وجهي ونسيت الابتسام، وعندما سجلت في قسم اللغة الإنجليزية، وذهبت إلى الجامعة لأول مرة، أصبت بالرعب عندما رأيت الطالبات سافرات وهن يضحكن لزملائهن الشباب، ويجلسن إلى جوارهم في المدرجات ويرافقنهم في كل مكان. خشيت أن أحكي لأمي عما أراه في الجامعة فتخبر أبي ويحرمني من متابعة تعليمي.

تعلم أن شلتكم كانت تسمى "شلة المُعَقَّدين " لأنكم، بسبب فقركم كنتم الأكثر انطواء وتحفظاً في القسم لذا لذت بكم وصرت أتحرك معكم.

في بداية السنة الرابعة كنت واقفة أمام لوحة الإعلانات أنقل برنامج المحاضرات عندما اقترب مني عابد. قال بجدية وهو يقدم لي نسخة كربونية من البرنامج. " لا تتعبي نفسك، حسبت حسابك بنسخة".

قطبت وأنا أنوي رفض العرض، لكنني ما أن نظرت إلى عينيه الزرقاوين حتى ساحت ركبي كما لو أنه أول رجل أراه في حياتي، وربما كان أول رجل أراه بالمعنى الدقيق للكلمة.

مشيت غير متصلة بالأرض كغيمة، مشى إلى جانبي. جلست على أول مقعد صادفني في حديقة الكلية، جلس إلى جانبي. كلمني بصوته الهادئ الجدي .

"حرام والله أن تفعلي هذا بنفسك. أنا متأكد أن ابتسامتك تأخذ العقل، فلماذا تدفنينها خلف هذه العقدة التي يبلغ وزنها ثلاثة أرطال! ثلاثة أعوام يا ظالمة، وأنا أستجمع شجاعتي كي أتكلم معك! ثلاثة أعوام وأنا أتقدم خطوة وأرجع ثلاثة!"..

أصبت برعب لذيذ. أردت أن أنهض وأمضي فلم أجد رجليَّ. كدت أن أنهره وآمره بالانصراف فالتصق لساني بحلقي. هكذا انهارت دفاعاتي بلمسة بسيطة منه، فدخل عالمي كما النعاس وصار حلم حياتي ألا يخرج منه!

في تلك الليلة لم تغمض لي عين، عند منتصف الليل أخرجت المرآة التي كنت أستخدمها للتأكد من وجود العقدة. نظرت إلى صورتي، وعندما رسمت على وجهي أول ابتسامة عريضة خشيت أن يطق حنكي!

في اليوم التالي كانت محاضراتي تبدأ في الساعة الثانية عشرة ظهراً، رغم ذلك وصلت إلى الجامعة قبل الثامنة صباحاً. هكذا انفككت نهائياً عن شلتكم والتصقت بعابد.

لفرط سذاجتي كنت أعتبر أي حديث سلبي عن عابد ضرباً من الكفر. فرغم أنني ضبطته مرة وهو يرمق إحدى الزميلات بنظرات عاشق مولَّه من وراء ظهري، إلا أنني برَّأته وكذبت عيني. كان أول من اكتشف حقيقة الوجه الآخر لعابد هو زميلنا مصطفى؛ في أحد الأيام كنت متأخرة عن موعدي مع عابد عندما قطع مصطفى طريقي وأبلغني، وهو يَحْمَرُّ ويصفرُّ، أن عابد يستخدمني كطعم لاصطياد فتاة غنية، معنا في القسم عينه! كذَّبت مصطفى ووصفت كلامه بأنه أقاويل لا

أساس لها، قال لي إنه لم يرد أن يبلغني بالأمر قبل أن يتأكد، وقد تأكد البارحة إذ رآهما يخرجان من السينما وكل منهما ممسك بيد الآخر وهما يضحكان.

كنت قد لاحظت أن مصطفى يغار عليَّ من عابد، ولم يكن هذا يزعجني، يومها كنت متيقنة، لفرط بلاهتي، بأن مصطفى يقول ذلك بسبب غيرته، ولهذا لم أصغ إليه جيداً وعندما كرر لي أنه رآهما بأم عينه يخرجان من السينما وكل منهما ممسك بيد الآخر، ضحكت ورفضت أن أصدقه، وطلبت منه أن يسمح لي بالانصراف، لكنه سد الطريق أمامي وقال لي ووجهه محتقن بالدماء، إنه يهتم كثيراً لأمري، وأنه يفكر، بعد التخرج، أن يرسل أهله كي يخطبوني! لست أذكر ماذا قلته لمصطفى يومها، لكنني أذكر جيداً أنني كنت فظة معه، ومن يومها اختفى!

كان أبي قد أنذرني منذ السنة الأولى أنه سيخرجني من الجامعة إذا رسبت في أي صف، وقد كرر تهديده قبل بدء امتحانات التخرج بأسبوعين. حكيت لعابد عن الإنذار الذي وجهه أبي لي، لهذا ظننت أنه لم يعد يلح على أن نلتقي كل يوم، خلال الامتحانات، حرصاً على دراستي.

في آخر لقاء لنا قبل بدء العطلة الصيفية اتفقنا أن يكون مزروعاً في الساعة العاشرة صباح كل يوم، إلى جانب الهاتف كي نتفاهم على المكان والزمان الذي سنلتقي فيه، في الأسابيع الأولى كان ملتزماً جداً بهذا الاتفاق فلم أتصل يوماً إلا وكان هو من يجيبني مباشرة بعد الرنة الثانية.

ملأت أمي الحارة بالزغاريد عندما أبلغتها أنني نجحت في كل المواد وتخرجت من الجامعة بتقدير جيد جداً. لكن فرحة أمي كانت السبب في تعجيل مصيبتي. ففي مساء ذلك اليوم تقدم ابن عمي لخطبتي وهو تاجر نوفوتيه نحيل رخو لديه محل ضخم في الحريقة. كدت أصرخ معلنة رفضي، وقد لاحظت أمي ذلك فأشارت لي من طرف خفي بأن أخرس. كان ابن عمي وحيد أبويه وقد ورث عنهما أموالاً لا تأكلها النيران، لكن أبي لم يكن يحبه، لحسن الحظ، بسبب بخله الشديد. ولهذا لم يعطه كلمة نهائية، بل قال له بغموض " نشاور، ونرد لك خبراً. الله يكتب ما فيه الخير".

سحبتني أمي من يدي إلى غرفتي . قالت لي باقتضاب كما لو أنها تعرف كل أسراري: "خليه يتقدم، واتركي الباقي عليَّ أنا".

صباح اليوم التالي اتصلت بعابد، حكيت له ما جرى، وطلبت منه أن يأتي مع أهله لخطبتي، متوقعة منه أن يفرح لهذا الخبر، لأنه أبلغني مراراً خلال العام الدراسي، أننا متزوجان أمام الله، ولو كان الأمر له لذهب لخطبتي ولتزوجنا فوراً، لكنني في كل مرة كنت أطلب منه إرجاء الأمر لما بعد التخرج، خشية أن يغضب أبي لسبب ما ويحرمني من الذهاب إلى الجامعة.

صدمت عندما لم يفرح عابد لطلبي كما توقعت! راح يتلعثم مرتبكاً! وعندما سألته عما به، قال لي عدة عبارات غائمة ثم أبلغني أنه مضطر لإنهاء المكالمة!

في اليوم التالي لم يكن عابد إلى جانب الهاتف كعادته. وعندما ردَّت أمه أَغْلَقْتُ أنا السماعة. بعد يومين سألتني أمي بعينيها عما بي فتجاهلت نظراتها.

بعد ثمانية أيام استجمعت شجاعتي، قررت أن اسأل أم عابد عنه، وعندما فعلت سألتني من أكون؟ أبلغتها أنني زميلته في الجامعة، قالت لي بتحفظ إن ابنها قد ذهب، منذ الصباح، إلى الهجرة والجوازات للحصول على جواز سفر.

انفلت قطيع من الهواجس في داخلي، فعابد لم يحدثني أنه ينوي السفر إلى أي مكان، والمقلق أكثر هو أنه لم يعد ينتظر اتصالي اليومي.

في اليوم التالي اتصلت فردت أخت عابد. أحسست من صوتها أنها شابة في مثل عمري، سألتها عن عابد فقالت لي إنه غير موجود، وعندما سألتها أين يمكن أن يكون أجابتني بتعاطف، إن عابد في بيت خطيبته، وهو سيكتب كتابه يوم الخميس القادم ، كما يستعد للسفر إلى السعودية للعمل في الشركة التي يملكها والد عروسه.

ضاقت الدنيا بي، لم أعرف ماذا يتوجب علي أن أفعل. كل ما كنت أعرفه عن عابد هو اسمه ورقم هاتفه والحي الذي يسكن فيه! وقد كنت شديدة التعلق به. كدت أجن. حبست نفسي في غرفتي طوال ثلاثة أيام. في اليوم الرابع قررت أن أواجه.

لاحظت أمي انخطاف لوني وشدة تعاستي. صحيح أن أمي لم تكن تعرف كيف تفك الحرف ، لكنها رحمها الله، كانت امرأة شديدة الذكاء، تفهم كلّ شيء على الطاير. وبفضل ذكائها وقلبها الكبير أدركت أمي أنني لا أستطيع أن أصارحها بحقيقة وضعي، فلم تستفسر مني عما بي. وعندما أخبرتها أنني أريد الذهاب إلى الجامعة للسؤال على مصدقة التخرج . لم تجادلني كعادتها ، بل أمرتني أن أكون في البيت قبل عودة أبي من السوق.

دخلت إلى كبين الهاتف وأنا أرتجف من شدة اضطرابي. أجابتني أم عابد هذه المرة، لم تسألني من أنا! بل قالت لي كما لو أنها تعرف سري إن عابد قد سافر مع زوجته إلى السعودية صباح ذلك اليوم، وطلبت مني نسيان رقم هاتفه وعدم الاتصال به بعد الآن.

لست أذكر على وجه الدقة ماذا جرى. أذكر أنني عدت إلى البيت سيراً على الأقدام، إذ شعرت أن قلبي سيتوقف إذا ما توقفت عن السير. كنت أبكي وأنا أمشي والناس يتابعونني بنظراتهم المشفقة.

في طريقي إلى البيت، مررت أمام مكتب للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين فوجدت نفسي وجهاً لوجه أمام صورة كبيرة لزميلنا مصطفى ملصقة على الجدار وقد كتب تحتها. "الشهيد المناضل مصطفى هوشة ... " فمادت الأرض بي، ووقعت فاقدة وعيي.

استيقظت لأجد نفسي في مستشفى المجتهد، وأمي فوق رأسي. كنت، قبل حوالي شهرين، قد جددت دفتر أرقام الهواتف الخاص بي، وعبأت في الصفحة الأولى منه معلوماتي الشخصية، وقد شاءت الصدفة أن ترد أمي على الهاتف ، وبفضل ذكائها وحرصها وإحساسها بأنني أمر بمشكلة كبيرة ، فقد جاءت إلى المستشفى بمفردها دون أن تخبر أحداً.

هنأت الطبيبة الشابة أمي بالحدث السعيد، ثم أبلغتها أن حالتي الصحية ممتازة وأستطيع مغادرة المستشفى في أي وقت أشاء. شكرت أمي الطبيبة بهدوء مرعب ، ثم أمرتني بالنهوض فوراً كي نصل إلى البيت قبل عودة أبي وأخوتي من السوق .

في طريقنا إلى البيت لم تلتفت أمي نحوي، ولم تجب على أي من ملاحظات سائق التكسي الثرثار، كانت أمي شديدة الشحوب كما لو أنه لم يبق في وجهها نقطة دم واحدة. تمنى سائق التكسي الشفاء للوالدة وسألني عن مرضها ، لم أجبه، فكشر مستاء ورح يكيل الشتائم لسائق حاول أن يتجاوزه من الجهة اليمنى. طوال الطريق لم يرف لأمي جفن، كما لو أنها تمثال للهلع.

عندما وصلنا إلى البيت لم تؤنبني، ولم تبك كعادتها. بل أجلستني قبالتها وقالت لي بهدوء مخيف وقد تحجرت الدموع في عينيها :" لمَ لمْ يتقدم؟"

انخرطت في بكاء مرير. لم تعانقني كعادتها عندما أبكي. بل قطبت وقالت لي ببسالة أدهشتني: "أعطني عنوانه، أنا سأشوف شغلي معه". أبلغتها وأنا أنشج بمرارة أنه قد تزوج وسافر إلى الخليج. لحظتها نظرت إلي لأول مرة وقالت لي بمزيج من الإشفاق والقرف والحنان، كما لو أنها تصدر عليَّ حكماً بالإعدام: "أنا سأتصرف ".

لست أدري كيف تصرفت أمي، كانت تتحرك بحرص وصمت كقائد عسكري اكتشف ثغرة في جبهته فراح يحصنها بصمت ودأب وقلق. وهكذا تزوجت ابن عمي بعد أسبوعين، وأنجبت ابني الوحيد سامي بعد سبعة أشهر.

5ـ تتمة الحكاية

يخيم صمت ثقيل على السيارة. تبتلع ريم لعابها بصعوبة، تنحي وجهها كي تجفف دموعها. تأخذ رشفة قهوة من الكأس الورقي وهي تثبته بكلتا يديها المرتعشتين. تشفط الهواء من خيشوميها ويختلج خدها الأيسر بحركة عصبية متواترة. تبتلع لعابها كما لو أنه دواء مر.

"لكن هذه لم تكن نهاية مأساتي بل بدايتها.

منذ اليوم الأول لاحظت الشبه الشديد بين أنف طفلي الذي أسميناه سامي، وأنف عابد. لم أستطع أن أدني سامي من ثديي المليئ بالحليب. وقد فهمت أمي نظراتي المرتاعة فأحضرت شفاطة للحليب وراحت تسحب الحليب من ثديي وتعطيه لسامي بالرَّضَّاعة.

كنت كلما أمعنت النظر إلى سامي، أكتشف فيه أشياء جديدة تشبه عابد. ومع أن سامي كان طفلاً هنياً جميلاً إلا أن بذرة كرهي له لم تكف يوماً عن النمو. يا إلهي ما أقسى أن ترى الأم غلطة عمرها تنمو في حجرها وتتجسد في وجه طفلها."

تنخرط ريم في بكاء مرير. أشعر برغبة جارفة في أن أضمها وأن أخفف عنها وأن أبكي معها، لكنني أميل على المقود سانداً رأسي بيدي دون أن أفعل شيئاً. تجفف ريم دموعها، تقول بشقاء يجعل

الحرقة تصل إلى حلقي: "الشيء الذي لا يصدق هو أنني لم أشعر بالكراهية تجاه عابد الذي خدعني، بل كنت في دخيلة نفسي أحاول أن أجد لسلوكه الذي لا يبرر مختلف الأعذار! لكن شعوري بالكراهية تجاه سامي ظل ينمو باستمرار. لدرجة أنني فكرت أكثر من مرة أن أكتم أنفاسه بالمخدة!

كان بيت عمي فوقنا وبيت أهلي في الطابق الأرضي من نفس البناء، ولأن أمي شعرت بما يعتمل في نفسي تجاه سامي، فقد كانت تمضي جل وقتها عندي . كانت تنظف سامي وتطعمه وتلاعبه كما لو أنها أمه. وذات يوم ضبطتني وأنا أنظر إليه بكراهية فوضعته في حضني وقامت بإخراج ثديي وألقمته الحلمة قائلة لي بغضب ونفور: "دعيه يرضع! هذا ابنك، لا ابن الغريبة!".

كانت تلك هي أول مرة يرضع فيها سامي مني مباشرة. مرت لحظات من الصمت الثقيل المتوتر. لست أدري ما الذي جرى لي عندما أحسست بسامي ينفث أنفاسه الحارة المتواترة على ثديي وهو ينخر مستثاراً. وعندما مد يده الصغيرة وأمسك بطرف قميصي كما لو أنه يخشى أن أبعده عن صدري، انفجرت ببكاء مرير . عندها اقتربت أمي مني وقبلتني على جبيني. فأدركت أنها قد سامحتني."

كرعت ريم آخر ما تبقى في كأس الورق من القهوة. نظرت إلي والدموع تطفر من عينيها.

"مرة أخرى، لم تكن هذه نهاية مأساتي بل بداية جديدة لها.

كان زوجي يردد باستمرار أنه يريد أن ينجب عشرة أولاد على الأقل. وعندما طال انتظاره لابنه الثاني أربع سنوات، طلب من أمي أن تأخذني إلى الطبيب. أجرى لي طبيب العائلة الفحص السريري بدقة، كعادته، ثم ربت على كتفي مطمئناً أمي إلى أن صحتي ممتازة.

أبلغت أمي زوجي بما قاله طبيب العائلة، فاصطحبني بنفسه إلى عيادة طبيبة قال إنها أشهر طبيبة نسائية في الشام كلها. قامت الطبيبة بفحصي سريرياً، ورغم يقينها بأن صحتي ممتازة، فقد طلبت مني، بناء على إلحاح زوجي، أن أجرى مجموعة من التحاليل. أكدت نتائج التحاليل بشكل حاسم أنني سليمة تماماً . ذهل زوجي عندما قالت له الطبيبة إنه قد يكون هو السبب في عدم الحمل. رفض زوجي فكرة إجراء التحاليل، لكنني، لسوء حظي، شجعته شفقة مني عليه، لأنني أردته أن ينجب ولداً من صلبه. وفي اليوم التالي كانت الصدمة إذ تبين أن زوجي عقيم لأنه يعاني من فشل قديم في الحيوانات المنوية بسبب إصابته بالتهاب جرثومي مزمن!

عدنا إلى البيت كجنازتين تسيران على قدمين. فوجئت برقة زوجي إذ خبأ وجهه بيديه وراح ينتحب بمرارة! حدق بي دون أن يخجل من دموعه. قال لي: "الدكتورة تقول إنني لا يمكن أن أكون والد سامي، فمن هو والده؟" انخرطت في النشيج دون أن أجيب. سألني بصوت مشروخ: "هل يعرف والده بوجوده؟" أشرت بالنفي. أطلق تنهيدة ارتياح. قال: أنا أحب سامي، ولا أريد أن أخسره، كما لا أريد أن أخسرك أنت أيضاً ".

كان سامي يشبه عابد في كل شيء وهكذا يا صديقي عشت عمري وأنا أرى غلطتي تنمو أمامي وتتجسد في وجه ابني."

أعلم أن أمي كانت تحاول أن تجنبني الشقاء، لكن تعاليمها أوقعتني فيما هو أمرُّ منه وأقسى. لقد عشت حياتي بكاملها دون أن يحبني أحد سوى ذلك النصاب عابد ، ولهذا كان من الطبيعي أن أرتمي عند رجليه هكذا" ."هذا غير صحيح!" أقول ذلك بانفعال. تسألني باستغراب " وما هذا الغير صحيح الذي تتحدثين عنه؟" أتنهد " تقولين إن أحداً لم يحبك إلا عابد. أعرف كثيرين كانوا يحبونك." تحدق بي ذاهلة " من تقصد "بعد لحظات من الصمت المتوتر" أقصد أعضاء شلتنا. لقد تكاشفنا واعترفنا لبعضنا الواحد تلو الآخر أننا نحبك. كنت حبنا السري، لكن المرحوم مصطفى كان هو من فاز بالقرعة".

يشحب لون ريم، تغمغم "مصطفى... الشهيد مصطفى". تلتفت نحوي فجأة . "أجريتم قرعة عليَّ!" أهز رأسي وأنا أنظر إلى الأرض بارتباك . "كُنْتُ حبكم السري؟" أهز رأسي بالإيجاب مجدداً. "وأنت، أنت بالذات! هل كنت تحبني مثلهم؟"

يخيم الصمت بيننا، أقول بصوت مشروخ وأنا أحدق في أرضية السيارة :"كنت أحبك أكثر من أي واحد فيهم".

أسمع صوت باب السيارة وهو يفتح. التفت فأرى ريم تترجل وقد احتقن كل دمها في وجهها. تميل برأسها نحوي وتقول: "الله لا يسامحك"! ثم تستدير وتمضي مبتعدة ساحبة خلفها ربع قرن من الحسرة.

❑❑

نـافـذة ..

ـ صورة العربي والمسلم في السينما الأمريكية ..... محمد عيد الخربوطلي

نـافـذة ..

صورة العربـي والمسـلم في السينما الأمريكية

❑ محمد عيد الخربوطلي

ـ تتعمد هوليود أن تقول للعالم: إن العرب قوم سوء.
ـ 900 فيلم هوليودي أظهرت العرب والمسلمين بصورة الإرهابيين والمتخلفين والرعاة في الصحراء.
ـ ساهمت المخابرات الأمريكية في دعم الأفلام التي تدعو إلى سحق كل عربي ومسلم.

لا يمكن الفصل بين عمليات القتل التي تقوم بها وتنفذها العصابات الصهيونية والقوات المرتزقة الأميركية وبين الحملات التي تسيء للعرب والعروبة وللإسلام والمسلمين في الغرب، وقد صعدت إسرائيل عمليات القتل للمواطنين بينما القائمون على حملات الإساءة للإسلام يصعدون حملاتهم الإعلامية، والملفت للنظر أن هؤلاء الذين يدعون حرية التعبير فيسيئون للغير هم أنفسهم يدعون أن إسرائيل بريئة والذين يقتلونهم ما هم إلاَّ إرهابيون.

والذي يحصل اليوم يعيد إلى أذهاننا صورة العربي والمسلم في السينما الأميركية، يذكر الفيلسوف اليوناني أفلاطون في كتابه الجمهورية "إن الذين يروون القصص والحكايات، يحكمون المجتمع أيضاً" وكلامه رؤية نافذة أكد فيها سطوة القصص والروايات الخيالية، في تكوين فكر المجتمع ومعتقداته، وكان هذا قبل اختراع السينما بسنين طويلة، فما بالنا الآن وهذه القصص والروايات مصورة ومتحركة على شاشات ضخمة أو صغيرة يلعب أدوارها أشخاص حقيقيون يختلط فيها الخيال بالحقيقة؟!

لقد لعبت السينما ومحطات التلفزة دوراً يصعب تجاهله في تكوين صورة نمطية سلبية عن العرب والمسلمين أدى تكرارها والتشويه المتعمد لملامحها إلى تصنيفها في النهاية العدو رقم واحد للغرب.

أحد خبراء الإعلام في أمريكا ويدعى ـ جاك شاهين ـ وهو مسلم أمريكي من أصل عربي أصدر كتاباً درس فيه صورة العرب والمسلمين في عيون الغرب من خلال النمط السائد الذي تقدمه هوليود، استطاع أن يستعرض فيه كل الأفلام التي تناولت العرب والمسلمين وقد بلغت 900 فيلم أمريكي، ومن هذه الصور.

الفارس العاشق الأسمر:

في منتصف النصف الأول من القرن العشرين كان العربي والمسلم يظهر على شاشات هوليود فارساً أسمر البشرة يمتطي صهوة جواده وسط الصحراء يحلم بأميرته، وينقل مشاهديه على بساط الريح إلى بلاد ألف ليلة وليلة وبلاد علاء الدين وفانوسه السحري وسندباد، ليحرر الفقير من سطوة الغني والمظلوم من فساد الحاكم وقد جسد دور هذا الفارس أجمل ممثلي هوليود في تلك الفترة وأشهرهم رودلف فالغتينو، ثم جاءت أفلام الثلاثينات لتحمل معها صورة كاريكاتورية عن العربي والمسلم فبدا كالمهرج في فيلم لوريل وهاردي، ولكن عندما سيطر اليهود على هوليوود في منتصف الثلاثينيات، صورت العربي والمسلم والمخيف المختلف التقاسيم المتعطش للدم الذي يميل إلى إرهاب المتحضرين، فهو الذي يخطف الطائرات ويهدد بنسفها.

وصورت العربي المهاجر بالمجرم المهدد لأمن أمريكا، وقد عرفت الأفلام بمخرجيها اليهود.

وقد برز ما بين الأربعينيات والخمسينيات أكثر من مائة فيلم صورت العرب والمسلمين بالسلبية، ووقتها برز النفط بثرواته، فكان العربي والمسلم شيخ النفط الذي يعيش في خيمة في الصحراء وخلفها سيارات ليموزين وجمال ونساء متشحات بالسواد، وصورته أيضاً بالعربي السائح في دول الغرب مبدداً أمواله على النساء الشقراوات الحسان، وعندما برز الرئيس عبد الناصر صورته بذلك الحليف للشيوعية العدو اللدود للغرب، ومنذ قيام الدولة المزعومة إسرائيل وقيام منظمة التحرير الفلسطينية صورت الفلسطيني ذلك الإرهابي الذي يخطف الطائرات في نحو 45 فيلماً، أهمها فيلم أكسدوس 1960 الذي كان مؤثراً جداً في زيادة شعبية إسرائيل لدى الجمهور الأمريكي، ومنذ الثمانينات ومع قيام الدولة الإسلامية في إيران استقرت الصورة على العربي والمسلم ـ الأصولي والإرهابي ـ الذي يرفع شعار الموت لإسرائيل وأمريكا وكل أعداء العرب والمسلمين، ويستخدم أعمال العنف والخطف والتفجير والسعي حتى إلى قتل الرئيس الأمريكي، كما في الفيلم الذي اعتبر أنه استبق أحداث 11 أيلول، حيث صور المهاجرين العرب والأمريكيين العرب من طلاب جامعات وأساتذة كإرهابيين مسلحين يقضون على 700 نيويوركي ويفجرون مبنى الـ إف. بي. آي، ويقتلون موظفي الدولة ويفخخون صالة مسرح، وفي مشهد من الفيلم يحتجز مسلمون عرب ركاب حافلة كرهائن.

صورة العربي المسلم الغبي والمهين:

في الوقت الذي يتهافت فيه العرب والمسلمون على اقتناء ما تصدره سينهما أمريكا، تتوالى وتتزايد مجاهرة الأمريكان بالكره سواء في

في الواقع أو من خلال قنواتهم الإعلامية التي تتفنن في ضخ المادة المعادية الإخبارية والفنية لكل ما هو عربي أو مسلم، والأدلة على ذلك كثيرة: في قواعد الاشتباك ـ الفيلم الأمريكي الذي أنتجته هوليود مؤخراً ويعرض منذ العام الماضي، يعد الفيلم الأكثر عنصرية ضد العرب والمسلمين، ويصور اليمنيين كإرهابيين يصرخون كالمجانين أمام السفارة الأمريكية ضد أمريكا، يرشقون الحجارة ويقتلون جنود المارينز الذين حاولوا إنقاذ المحتجزين داخل السفارة.

وهناك خبر أوردته الـ بي. بي. سي يقول: ضمت السفيرة الأمريكية لدى اليمن صوتها إلى الأصوات المنتقدة لفيلم سينمائي أمريكي، اعتبرته اليمن عنصرياً ومعادياً للعرب، وقالت السفيرة باربرا بودين: إن هذا الفيلم غبي ومهين، ولكنها تعتقد أن الفيلم لا يستهدف اليمن بالتحديد، كما اعترفت بأن الفيلم سيئ للغاية، وأنه أهان الشعب اليمني كما أساء للسفير الأمريكي الذي صُور فيه على أنه أبله، ولم يقدم القوات الأمريكية في صورة لائقة.

وقالت الشركة المنتجة للفيلم ـ باراماونت ـ إنه قصة خيالية تعكس نتائج التطرف في كل صوره، وقالت في بيان أصدرته: إن الفيلم لا ينال من أي حكومة أو ثقافة أو شعب.

لكن هذا البيان لم يهدئ ثائرة اليمن، فقد دعا مسؤول في الخارجية اليمنية جامعة الدولة العربية إلى مقاطعة الفيلم والشركة المنتجة له.

وقد نشرت صحيفة الوطن السعودية خبراً عن فيلم يهودي يتحدث عن قصف الفلسطينين ودباباتهم لمخيم جنين الإسرائيلي، وهو من إنتاج هوليود، يقول الخبر:

مزامير توراتية ـ صور من العملية التي وقعت في فندق بارك عشية عيد الفصح اليهودي عام 2004، شهادة لإحدى الناجيات من العملية وجثث مقطعة الأوصال، هذه هي الصور التي تفتتح فيلم ـ الطريق إلى جنين ـ الذي بث في إطار برنامج ـ مباط ـ نظرة ثانية ـ عبر القناة الأولى للتلفزيون الإسرائيلي.

وكشفت صحيفة يديعوت أحرونوت العبرية في تحليلها للفيلم أن كاميرا رحوما اليهودي الفرنسي الذي يحمل جنسية إسرائيلية ويستتر وراء اسم مستعار ويعرض وجهة نظر تريد إقناع المشاهد غصباً بالظلم الواقع على إسرائيل في أحداث جنين، ويقول فيصل سلامة عضو البرلمان الفلسطيني: قرأت قصة الفيلم وأعتقد أنهم يريدون إقناع المشاهد بأن الدبابات الفلسطينية قصفت مخيم جنين الإسرائيلي.

إنهم بعملهم هذا يريدون قلب المعادلة بكل سذاجة، فيعرض صورة معكوسة لمناصرة إسرائيل مقارنة بفيلم محمد بكري المناصر للفلسطيني، والذي منعت الرقابة الإسرائيلية من عرضه. ومن مشاهد فيلم ـ الطريق إلى جنين ـ مقابلات مع عائلات إسرائيلية ثكلن ومع جنود من جيش الصهاينة شاركوا في معارك جنين، ويضم الكثير من المواد الوثائقية التي تأتي لتشهد على الادعاء بأن الفلسطينيين ينمون ويرسخون الكراهية منذ سن الرضاعة، ويظهر اليهود بحالة من الطهارة الكاملة، حيث يتحدثون طوال الفيلم عن السلام، ويظهر بطل الفيلم ديفيد نسنجن الذي يعمل في حياته المدنية رئيساً لوحدة الغدد الصماء في مشفى هدسا في القدس، وهو يعالج مريضة عربية، إنها رسالة بسيطة وواضحة تصور الأخيار ضد الأشرار، تماماً كما يتطلب

الحدث التلفزيوني.. ولو قمنا برصد كل الأخبار المشابهة التي تتحدث عن ـ اليهوأمريكية ـ الهوليودية لوجدنا أننا نحتاج إلى عدة سنوات وقد لا تكفي.

فن الكراهية للعرب والمسلمين:

الإساءة إلى الشعوب العربية والإسلامية بقيت هدفاً أصيلاً لكثير من الأعمال السينمائية الغربية، من خلال فن جديد رصده بعض المؤرخين للسينما الغربية، بزغ هذا الفن مع تنامي ظاهرة الصهيونية عالمياً، هذا الفن هو ما أسموه ـ فن الكراهية ـ وهو صناعة سينمائية أمريكية يهودية معترف بها عالمياً ولها أصولها وقوانينها وآلياتها وتدعمها ميزانيات ضخمة وتقنيات متطورة وطاقات فنية مبدعة.

ففي كل مراحل التاريخ الأمريكي كانت وزارة الدفاع ـ البنتاغون ـ تلجأ إلى صناع السينما لإنتاج أفلام تدعم السياسة الخارجية الأمريكية وتمهد الرأي العام لضرباتها غير الإنسانية تجاه شعوب أخرى، وتم اعتماد هذه السياسة رسمياً للترفيه عن الجنود الأمريكان قبل كل عملية عسكرية خارج حدود الوطن، وذلك من خلال عروض سينمائية منتظمة ومكثفة تصور لهم الأعداء على أنهم صراصير حقيرة أو حشرات ضارة أو فئران تجلب الطاعون، وهي رسالة واضحة تقول للجندي الأمريكي: إن عدوك ليس بشراً مثلك، بل هو شيء ضار لا بد من تدميره، فلا تتردد في القتل ومهما فعلت لا تشعر بالذنب، ولقد كان للعرب والمسلمين نصيب كبير في صناعة الكراهية، فلقد حرصت هوليود دائماً على أن تضع العرب في قالب ثابت للشر والعنف والتخلف والجهل والشراهة المفرطة في الملذات والرذائل، فصور العربي على الشاشة الفضية لهوليود لا تخرج عن واحدة من هذه الصور النمطية.

1ـ صورة أعرابي من البدو الرحل وبجواره ناقة وخيمة ومن حوله الصحراء الجرداء.

2 ـ صورة العربي المنغمس في اللهو والملذات والمجون وتعاطي الخمر.

3 ـ صورة العربي المتجرد من الحضارة وآداب السلوك في الطريق العام وفي معاملته مع الآخرين وفي اتباع آداب الطعام والنظافة.

4 ـ صورة المسلم المتطرف المتشدد الذي يسوق خلفه زمرة من النساء المتشحات بالسواد.

5 ـ صورة العربي الأبله المندهش والمنبهر دائماً من الحضارة الغربية.

6 ـ وأكثر الصور شيوعاً هي صورة الإرهابي المجرد مختطف الطائرات والحافلات ومفجر المباني وقاتل الأبرياء.

وهكذا تتعمد هوليود أن تقول للعالم: إن العرب والمسلمين قوم سوء بكل ما تعنيه الكلمة من إيحاءات سلبية.

نهاية أمريكا:

ومما جاء في دراسة د. جاك شاهين الحقائق الكثيرة المدهشة التي تكشف تاريخ السينما الأمريكية، حيث ثبت أن وزارة الدفاع الأمريكية والجيش والحرس الوطني كلها جهات تحرص على وضع كل عدتها وعتادها تحت تصرف منتجي هوليود، لإنتاج أفلام جماهيرية قوية ومؤثرة هدفها تمجيد أمريكا على أنماط الشر العربي.

فنجد أفلاماً مثل فيلم قواعد اللعبة ـ عام 2000، وفيلم أكاذيب حقيقية عام 1994، وفيلم القرارات النافذة عام 1996، وفيلم ضربة الحرية عام 1998، قد ساهمت المخابرات الأمريكية مباشرة في دعمها، ومنها فيلم الحصار عام 1998، الذي تدور قصته حول قيام أمريكيين من أصل عربي بهجوم مسلح على مدينة منهاتن الأمريكية، وقد استطاعت السينما الإسرائيلية وأعوانها داخل هوليود إنتاج عشرات الأفلام التي تدور حول فكرة واحدة وهي أن نهاية أمريكا ستكون على يد العرب، مثال ذلك فيلم مطلوب حياً أو ميتاً، وفيلم قوة الدلتا، وكلاهما إنتاج 1986، وهناك أفلام صورت عرباً يقومون بعمليات تخريب في نيويورك ولوس أنجلوس وأخرى صورتهم يفجرون مباني مهمة في واشنطن، وأخرى تدور حول عرب يختطفون طلبة المدارس.

فالصورة دائماً تنحصر في موجات من الإرهاب المسلح وخطف رهائن وقتل المدنيين والاغتصاب والتدمير، وتكون بعض المشاهد مصحوبة بصيحات الله أكبر أو بصورة مئذنة أو صورة للكعبة المشرفة، لأن الهدف تشويه أي رمز عربي وإسلامي، وهكذا تبقى صورة العرب والمسلمين راسخة في ذهن المشاهد على أنهم أشرار، وأن كل عربي ومسلم إرهابي ومتطرف يريد إزالة أمريكا.

قدمت هوليود 900 فيلم صورت فيها العرب والمسلمين قوماً سيئين، وهذه الأفلام كلها محرضة على كراهية العرب والمسلمين، ويقول د. جاك شاهين: كلما أردت أن أختار أحد الأفلام على أنه الأسوأ أفاجأ بما هو أسوأ منه، وقال: كنت أتصور أن تشويه صورة العرب والرموز الإسلامية إنما هو سبب الجهل، لكن اليوم وبعد بحث دام عشرين سنة جزمت قطعياً بأن ذلك ما هو إلاَّ صناعة مغرضة ومقصودة تعمل على أسس علمية ونفسية وسياسية دقيقة. ولديها من يعلم جيداً بالثقافة العربية والإسلامية واللغة والتاريخ والرموز الدينية، وهي تضرب بقوة وفي مقتل.

وجاء في كتاب (الإسلام اليوم تعريف مختصر بالعالم الإسلامي) للباحث د. أكبر أحمد رئيس مركز ابن خلدون للدراسات الإسلامية بالجامعة الأمريكية في واشنطن والمفوض الباكستاني إلى بريطانيا عام 1998، وقد نشره عام 2000، إشارة إلى أن هوليود مدينة السينما الأمريكية قد انخرطت في حرب مع الإسلام خلال العقدين الأخيرين، وكانت أضخم أفلام هوليود مثل أكاذيب دقيقة، والقرار الحاسم والحصار كلها رسمت صورة الإسلام مساوية للإرهاب، وقد عملت هذه الأفلام على تكييف الرأي العام الأمريكي على توقع الأسوأ من حضارة رسمت على أنها إرهابية وأصولية متعصبة.

هذه الصورة جاءت قوية لدرجة أنها جعلت الثقافة الشعبية تستنتج هذه المساواة من دون تفكير أو إمعان نظر فيها، وقد نشروا أفكارهم هذه حتى في أفلام الرسوم المتحركة، فأظهروهم إرهابيين أشراراً مضطربين عقلياً، كل هذا جعل الشعب الأمريكي يعتقد أن تفجير أوكلاهوما سيتي الفيدرالي قبل عدة سنوات تتجه إلى المسلمين، وكان من الصعب على وسائل الإعلام قبول ارتكاب أمريكي بروتستانتي أنجلو ساكسوني أبيض بهذه الجريمة.

وبقي سؤال يطرح نفسه منطقياً :إلى أي مدى تؤثر الأفلام الأمريكية في التطورات السياسية والاجتماعية في بعض الدول؟

والإجابة نجدها في بحث ـ لاري ماي ـ مدرس التاريخ في جامعة مينسوتا، حيث أشار إلى أن السينما الأمريكية قد لعبت دوراً في الحرب الباردة، فالإيديولوجية المرنة التي قدمتها هذه الأفلام دفعت معظم الشباب في أوروبا إلى التعاطف مع الولايات المتحدة الأمريكية وإلى رفض نمط الحياة السوفيتية.

هذه هي السينما الأمريكية الهوليودية التي يقودها اليهود والمخابرات الأمريكية، التي أنتجت ومازالت تنتج الأفلام التي تشوه صورة العرب والمسلمين.

❑❑

شخصية العدد ..

ـ عزيزة هارون.. .... فاديـــــا غيبـــــور

شخصية العدد..

عزيزة هارون..

❑ فاديا غيبور

إنسانة وشاعرة من مبدعات مدينة اللاذقية التي تستيقظ على أصوات النوارس وتنام على صدى هدير الأمواج.. والتي تحار لمن تمنح الحب، للأخضر الذي يحتضنها من الشرق أم للأزرق الذي يداعب "شبابيكها" من الغرب؟!....

ولدت عزيزة هارون عام 1923م؛ و تلقت ثقافتها طفلةً في منزل والدها عمر هارون ثم تابعت تثقيف نفسها بنفسها.. قالت الشعر وكتبته صغيرة على السجية قبل أن تعرف ضوابطه وأوزانه...

إن الراحلة الجميلة الرقيقة ظلمت كامرأة ولم تأخذ حقها كشاعرة.. فحياتها الشخصية كانت أقرب إلى الفشل؛ إذ أنها أخفقت في زواجها لأسباب خاصة، تتعلق على الأرجح برهافة إحساسها ورقة مشاعرها التي ضاعفت حجم خيبة أملها بالطرف الثاني في معادلة الزواج..

هذا الطرف الذي لم يستطع أن يرى فيها بعد الزواج إلا الزوجة التي يفضلها امرأة عادية تفرد له مساحات جسدها وتقوم على خدمته أكثر مما تفرد له مشاعرها ومواهبها.. وما شأنه بالمواهب؟ إنها مجرد زينة يفاخر بها في المناسبات والحفلات والزيارات...

كانت تفاصيل حياتها الشخصية تشبه التفاصيل الشخصية لحياة أية امرأة مبدعة... وكانت عزيزة هارون امرأة مبدعة حملت خيبات أملها المتلاحقة ورمتها في الأزرق الرحيم ثم انتقلت للعيش في دمشق حيث أمضت سنوات حياتها الأخيرة في غرفة متواضعة مستأجرة لدى سيدة دمشقية ومارست عملها أمينة لمكتبة إذاعة دمشق... وساعدها عملها على تقديم برنامجها الأدبي «قرأت لك» لسنوات عديدة...

اختيرت عزيزة هارون أيام الوحدة بين سورية ومصر عضواً في مجلس الشعر الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بناء على اقتراح الشاعر أنور العطار.. وكانت شاعرتنا المبدعة عضو جمعية الشعر في اتحاد الكتاب العرب، فلنحاول تصورها بيننا ولنترك لها مكاناً قرب صديقتها الحميمة الشاعرة عفيفة الحصني التي جمعت قصائدها بعد وفاتها ونشرتها في ديوان من قبل الندوة النسائية في دمشق.

شاركت "عزيزة هارون" في مؤتمرات أدبية عربية وشهد بشاعريتها عدد من الشعراء المتميزين ومنهم: ميخائيل نعيمة، وأحمد رامي، وطه حسين..

يمكن للقارئ أن يلج عوالم عزيزة هارون بسهولة من خلال المقدمة التي كتبها الأديب عبد اللطيف أرناؤوط والإهداء الذي خطته الشاعرة "عزيزة هارون" والكلمة التأبينية التي ألقتها الأديبة إلفة الإدلبي.. بالإضافة إلى ما يرويه الأدباء الذين عاصروها وعرفوها عن قرب والذين رأوا فيها «الشاعرة التي لم تنصفها الحياة» والمرأة التي أجهضت أمانيها وانكسرت أحلامها على أرض الواقع وما أصعب أن يوازن الشاعر بين الحلم والواقع فهو إن فعل حقق المعجزة واستطاع حل المعادلة الصعبة.. فهل استطعتم بل هل استطعنا؟!.

أما هي.. ففي شعرها توق عظيم إلى حبّ كبير؛ إلى رجل مختلف عن الرجال، يظلّها بالحنان ويأسرها بالفهم والمشاركة.. ويبدو أنها لم تلتق به.. ويوم خُيّل لها أنها التقته فوجئت.. بل فجعت.. فالرجل الحلم لم يستطع أن يرى فيها إلا امرأة.. ترضي غروره كـ «مبدعة» يباهي بها الآخرين.. وترضيه كأنثى في غيابهم..وبوسعي أن أقرأ بعض ما نزفته أقلام عزيزة هارون.. وأن أعطّر المكان ببعض أريج صوتها المخملي..سأحاول.. وحسبي أنني سأحاول متسائلة:.

ما الشعر بالنسبة لعزيزة هارون؟..

والجواب: إنه الحياة بتفاصيلها.. بحرارتها.. بتوهج الروح الأولى فيها.. لنتابع:

يا لشعري بظله أتفيّا
من همومي وتنتشي أحزاني
سله عني أفجّر اللحن من حبّي
وأعطي الحياة من حرماني
أتلقاه بالضلوع وأهواه
بقلبي ولهفتي وحناني
هو نار لن تهدأ النا
ر في قلبي فدعها يشع منها كياني

ولعل قصيدتها "ما الشعر".. تكون أكثر إقناعاً للقارئ لأنها كانت السائل والمجيب:

ـ ما الشعر ما النغم الحنون؟
ظمئي يلحّ وكأس إلهامي فتون
نبعي بعيد ليس تدركه الظنون
كلفي حنون..

والشعر هو البحث الدائم عن الجديد.. ونشوة هذا الجديد:

في مهجتي قصيدة جديدة
ظلالها من حلم الهوى
وغيمها من وحشة النوى
من الجوى.. ألوانها شديدة!

وفي ورقة أخرى تقول:

ـ الشعر حياة تنبض بالكلمات
ثائرة فيه النغمات
من يشعل ناراً في الكلمة
من يسكب فيها قلبه.. من يعبد فيها ربه..

من يرسلها للأحباب.. زهر عتاب

الشعر نجوم وبنادق..

والشعر فداء...

إنها هنا تختصر رؤاها وآراءها في الشعر.. وتراه طريق الخلاص.. على الصعيدين الخاص.. والعام..

أما الخاص.. فهو لدى عزيزة هارون شاسع.. يبدأ بالخوف والقلق.. وينتهي بالخوف والقلق وبين البداية والنهاية حرائق وغيوم.. براري فرح.. وحدائق سعادة.. سجون وقيود وخيبات.. ووحدة.. وانكسارات داخلية.. نسمع هذا القلق على لسان الشاعرة في قصيدة خائفة:

أأسكب من نفسي الوارفة

لأغمر بالسحر والعاطفة؟ أنا خائفة

من العين دنيا حنان وحبٌّ رحيبْ

من النور يلمح بين ثنايا حبيبْ

من الوجد ناراً ودنيا ولوع

ومن حرقات الدموع

إذا التهبت في يديّ الشموع

أنا خائفة...

ولأنها تخاف المزيد من الخيبات تلجأ إلى الهروب من الحب:

ـ أغيب بروحِكَ بالوهم حباً أغيب

وأسأل نفسي تراك الحبيب؟

فأسمع همس الفتون

وألمح سحر الفنون

فأغضي حياءْ ويصرخ في الإباءْ

إلى أين؟

لا تقذف في بقية حسن نضير

وضني بهمس.. الحرير

فأنت خلقت لسر العذاب

وأنت خلقت لكبت الرغاب

ولم تعرف في حياة الطفولة ← ما حياة الطفولة

ولم تعرف في حياة الشباب ← ما حياة الشبابْ

يكون عسيراً عليكِ الحساب

فأغضي حياء

وأهرب للشعر أو للكتاب

ـــ للشعر والكتاب.. ومعهما الصمت والوحدة..

ـ في الصمت أعرف البعد الذي جرحني

وأعرف القيد الذي طوّقني

وأعرف البراءة العتيقة

لا يا بريق السيف لست أنا

فالقدر المصلوب في أعماقي الطليقة

هو الذي جنى

وإنني كما ترى شاعرة رقيقة

أرتل الدعاء في المساء

وأرسل الصلاة عميقةً عميقة

ولعل الخوف الأهمّ الذي يسيطر عليها كان خوفها من الوحدة في أواخر العمر.. ومن نزف قلبها «شجون» أقتطف بعض أريج:

ـ أنا.. من أنادي غداً إن كبرتُ

غداً إن هرمتُ وأغلق بابي عليا

أنادي ابنتي أم أنادي بُنيّا

وليس لدي سوايَ وكان كتابي وفيّا
سؤال يدوي بقلبي.. ويبهت في مقلتي
ويظلم روحي انتحار السنين
وتذبل دنيا من الياسمينِ
على منكبيّا...

ولعل هذا الخوف الممزوج بمرارة عدم الإنجاب جعل كلمة «ماما» التي نادتها بها فجأة طفلة صغيرة جعلها تبوح بمشاعر الأمومة التي حرمت منها:

ـ أنا ماما يا بنيّة..هكذا ناديتني
فانتشت بي آه.. في كل حنيّة
يا سخية.. أنت أغليت الهدية
أنت أترعت كؤوسي بالنداءات الندية
فأنا ظمأى إليها يا بنيّة
ـ فتعالي لينابيعي وحبي
أنت عطشى للنداءات الحنونة
وأنا أم حنون...

كانت الشاعرة عزيزة هارون ابنة مرحلة مهمة حساسة على الصعيد الاجتماعي ما كرّس مضامين قصائدها وموضوعاتها وملأها بالتناقض والتوتر في علاقتها بالآخر ← الرجل ← الحبيب ←

ـ لماذا تحدّق فيّ.. وتوغل في مقلتيّ
فديتك.. إني أخاف عليك.. وأخشى عليّ
ـ أو
لماذا نصبت الشباك بدربي...
لماذا تريد الحياة بقلبي
سأغلق بابي عليّ.. وأهرب منك إليّ

وهي إذ تهرب من الحبيب وتشك به حيناً فإنها تقترب منه أحياناً إلى درجة الذوبان والتوحد:

ـ إذا أغرقتني دموعك يوماً وولت حياتي
ستفنى معي في الخضم الرهيب لأنك ذاتي
وفي قصيدة أخرى
أتجني علي وأجني عليك
فديتك إني أنا الجانية
حبيبي أنت.. وطفلي أنت
وإنك أغلى من العافية

وقد يبدو للقارئ أن الشاعرة مرّت بتجارب حب عديدة.. كانت فيها المحبوبة الجميلة المدللة.. لكنها لم تحظَ بذلك الحبّ الكبير الذي يحرث الأعماق ويزرعها بالبروق والرعود والعواصف..

وغالباً ما هُيِّئ لها.. أنها تحبّ.. فكان الحب مؤجج جذوة الشعر لفترة زمنية.. يبهت بعدها البريق وينطفئ الوهج.. لنتابع قصيدة حب:

وأسمع صوتك يهمس باللحن
يبعث قلبي بريقاً.. فأشعر أني أضيء
وأن بجنبيّ ناراً...
تراني صرت لهيباً بحبك
حتى غدوت كأني أنت بكل طموحي
تراني امتزجت بنعماك؟. قل لي
ونعماك.. موتي وبعثي..

ومن يقرأ ما خطته الشاعرة يرى أنها كانت تندب حظها في الحياة وتبكي الحب الضائع.. وهذا ينسحب على مختلف مراحل حياتها التي أورثتها حزناً عميقاً رافقها حتى النهاية حيث "الهوى الضائع"..

ـ في عنف أحزاني أفتش عن هوىً ضيعته
بالأمس مني
وبكيت بعد ضياعه، وسألت عنه النفس في
أعماق ظني
عبثاً أحاول رده.. ضيعته بمجاهلي
وبكت عليه مناهلي.. وأنا الذي نديته
وغزلته بأناملي
أترى إذا غنيته.. أيعود أم هو لا يعود
أيعود وا لهفي عليه وقد خفرت له العهود
وتركته للنار تلهبه.. وكنت أنا الوقود

وتقول في مكان آخر محاولة استعادة تلك النار:

أقطــف النــار فيخبــو وهجهــا
وتعــود النــار بالوجــد القــديم

ولكن نار هذا الحب لا تخبو في قلب الشاعرة إلا لتبعث من جديد مع كلمة جميلة أو قصيدة غزل أو بلقاء مفاجئ مع توهم الحب الحلم.. «دعابة»

ـ أهذا الحب؟ لا أدري.. لعلّ ظلاله تغري
لعل بلحظه الوسنان.. ألواناً من الشعر
وقلبي ضائع اللفتات بين المدّ والجزر
كأن جبينه الوضاء ذوب النور في الفجر
أحس بأنه يهوى ولا يهوى سوى شعري
وأعلم أنه يلهو ويعلم أنني أدري!!

إن في ثنايا قصائد عزيزة هارون «الذاتية» نفساً شفافة وروحاً حائرة لم تعطها الحياة ما ترجوه.. فظل في شعرها ذلك التوق إلى المجهول.. حتى إذا ما يئست من ازدحام أحلامها.. والتباس الأحلام بالأوهام صارت تحن إلى الماضي البعيد.. البعيد.. فتناجي القدر راجية إياه بالعودة إلى الماضي:

ـ عد بي إلى البرعم الأول في حديقتي
باسم الهوى عد بي إلى أغنيتي
أبكي على قلبي وفي قلبي تغنّي دمعتي

وفي الوقت عينه كانت تتطلع إلى الموت... منادية التراب:

ـ متى يا تراب.. تضم كياني بغير عذاب
صحارى.. حياتي
عواء ذئاب
وكلّ حياتي.. سراب.
متى.. يا تراب؟!

وبدهي أن من امرأة شاعرة حساسة كعزيزة هارون التي ضيّق عليها الرجال ـ حتى الشعراء منهم ـ الحصار وأغرقوها ـ تغزلاً بجمالها.. من دون أن يوفّر لها أيّ منهم.. الأمان.. ومن ثمّ غرقت في اليأس والحيرة والشك بكل شيء...

أشكّ بأن الحياةَ.. حياتي محالٌ
أشكّ بأني أحطم ذاتي وأسرح في أمنياتي
أشكّ بوهج اللظى في جبيني

أشكّ.. أشك بعنف حنيني

وأسأل: أين يقيني؟

فيهرب مني يقيني.

سأكتفي بهذا القدر من شعرها الذاتي.. وسأترك هذه الهمسات الصارخة بالعذاب.. ولو استطعت.. لكتبت الكثير.. ولكني.. أقول معها:

إن طعم الحب مرّ في فؤادي وفمي

زاد عن حبي وبغضي في الدياجي ألمي

أنا أمتص حياتي وهمومي من دمي..

واستطاعت الحياة امتصاص آخر ما تبقى من دم الشاعرة وهمومها عام 1986م فرحلت بهدوء وفي خلايا جسدها المتعب مشاريع قصائد لم يُقدر لها أن تبصر النور...

❑❑

رأي ..

ـ عن الأدب النسائي (محاولة في ضبط المصطلح)

.... محمــد راتــب حــلاق

رأي ..

عن الأدب النسائي

(محاولة في ضبط المصطلح)

❑ محمد راتب حلاق*

ثمة مصطلحات غامضة وملتبسة رغم شيوعها وتداولها، مما يسبب الإرباك، نتيجة اختلاف الدلالات من قارئ إلى آخر، ومن ناقد ودارس إلى ناقد ودارس آخر. ومن هذه المصطلحات مصطلح الأدب النسائي ومصطلح الأدب النسوي، إذ يرفض بعض النقاد وجود أدب نسوي وأدب غير نسوي، على أساس أن الأدب أدب بعض النظر عن جنس كاتبه؛ ولأن القول بوجود أدب نسوي يستدعي بداهة، وبالضرورة، وجود أدب رجالي (ذكوري)، مع أن الأمر غير مطروح بهذا الشكل؛ ثم إن معظم النقاد، فضلاً عن عامة القراء، يظنون أن هذا المصطلح يدل على النصوص الأدبية التي تنتجها النساء، وهذا القول يفتقد الدقة افتقاده للمشروعية المعرفية، إذ ماذا نقول عن النصوص التي تنتجها المرأة في المجالات الأخرى: (النصوص العلمية والقانونية والطبية والزراعية...الخ)، فهل نقول عندئذ بوجود هندسة نسائية وفيزياء نسائية وكيمياء نسائية...الخ.

ثـم إن بعـض القـراء يميـزون بـين الأدب النسائي والأدب النسـوي، فيجعلون الأول لمجمل النصـوص الـتي تنتجهـا المـرأة، ويجعلـون الثـاني للنصـوص الـتي تنتجهـا المـرأة وتتحـدث عـن القضـايا المتعلقـة بجسـد المـرأة خصوصاً. وأزعـم بأن هذا التمييز لا يعـدو أن يكـون فهلوة لفظيـة ونقدية تتلاعب بالألفاظ لا أكثر ولا أقل.

من جهتي فإنني أزعم بأن مصـطلح الأدب النسـائي/ النسوي مصطلح زائـف وغيـر ذي دلالـة نقدية حقيقية، أما إن كانت كثرة التداول قد

[1] باحث من سورية.

أعطته حق الوجود الواقعي، وبات من غير الممكن أو المنطقي تجاهله أو القفز فوقه، فإنني أعد النصوص التي تتناول قضايا المرأة دون الرجل، أيا كان جنس منتجها منتمية إلى الأدب النسائي/ النسوي، وأجرؤ بناء على ذلك على نسبة كثير من النصوص التي كتبها أدباء من الرجال إلى الأدب النسائي، وعلى إخراج كثير من النصوص التي كتبها أديبات من النساء من شمول مصطلح الأدب النسائي، والمعيار عندي يتمثل في القضايا التي يتصدى لها الأدب وليس في جنس الكاتب. فمعيار نسوية النصوص الأدبية يكمن، إذن في مضامين النصوص لا في أشكالها وتقنياتها، ولا في جنس كاتبها، فالناقد ينبغي ألا يميز بين ذكر وأنثى حين يتعلق الأمر بالأشكال والتقنيات والضوابط والأدوات الفنية الواجب توفرها في النص؛ أقول هذا وأنا على وعي تام بطريقة استقبال بعض المؤسسات في الغرب لما تنتجه الكاتباتص القادمات من بلاد الشرق، ولا سيما العربيات والمسلمات منهن، فهذه المؤسسات لا تحفل بتقنيات النصوص ومستواها الفني وإنما بمضامينها، ولاسيما حين تكون هذه المضامين خارجة على سلم القيم العربية والإسلامية عندئذ تزداد الرغبة في هذه النصوص، وتمنح الجوائز كلما أوغلت في الحديث عن الجنس أو أساءت للثوابت والمقدسات والقيم العربية والإسلامية، ولاسيما القيم التي مازالت تملك إرادة المقاومة للمشروع الغربي والصهيوني حتى وإن كانت هذه النصوص غير ذات قيمة فنية بالمقاييس النقدية، بما في ذلك المقاييس الغربية ذاتها.

والطريف في أمر مصطلح الأدب النسائي أنه من وضع الرجل، وضعه ثم عاد ليزدريه. وللعلم فإن كثيرات من الأديبات الشهيرات يرفضن هذا المصطلح، لما يضمره من دونية تجاه المرأة، ومن عنصرية ذكورية متعالية تهدف إلى الإقصاء والادعاء بالريادة والسبق؛ وإن حاول بعضهم أن يبرر هذا المصطلح بتشبيهه بالأدب المهجري أو الأدب المغاربي، أو الأدب الخليجي... وينسى هؤلاء أن تشبيههم متهافت، لأنه يجعل من المرأة فئة من دون الآخرين في مجتمعها وموطنها وبين أهلها. فالمفهوم الاجتماعي الذي يميز بين المرأة والرجل من صنع الثقافة السائدة: إذ يولد كل من الذكر والأنثى إنساناً كامل الإنسانية، وفي أحسن تقويم، ثم يقوم المجتمع بتحويل هذه إلى أنثى وهذا إلى ذكر، ويحض كلاً منها بمنظومة من القيم تشكل ما بات يعرف (بالجندر)، فالقضية ليست فطرية كما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة.

المرأة، إذن، كالرجل تماماً، وينبغي أن تتمتع بكامل حقوق الإنسان، وكامل حقوق المواطنة، في مجتمع متكافل متكامل، ليس للذكور فيه حقوق ولا تتمتع بها النساء أيضاً، والنساء والرجال يواجهون قضايا اجتماعية

واحدة تتعلق بالتنمية والتطوير والتحديث والحرية السياسية والاجتماعية والديمقراطية.. ومحاربة الفساد والاستبداد، دون أن ننكر وجود قضايا تخص المرأة وحدها تتعلق بما تحسبه ظلماً تراكم وتفاقم عبر الأجيال وحان الوقت لمواجهته والتخلص منه، والتعبير عن ذلك بأساليب قد تحسنها المرأة أكثر من الرجل نتيجة المعاناة المضاعفة، ونتيجة طبيعة القيم التي فرضت عليها... أقول هذا دون تناقض مع ما سبق وذكرته، فهذا يدخل في باب الفروق الفردية، ويتعلق بما أتيح للكاتب أن يعانيه، وليس ناجماً عن جنس الكاتب بحال من الأحوال.

ثم إن قضية المرأة مطروحة في المجتمعات كافة، والمطالب تكاد أن تكون واحدة، لا فرق بين مجتمع متقدم ومجتمع متخلف إلا بالدرجة، فالقضية نسبية تتعلق بما استطاعت المرأة إنجازه في هذا المجتمع أو ذاك، فالناشطات من النساء في كل مكان يزعمن بأن المرأة محرومة من الحقوق التي تليق بإنسان، وأنها تخضع لمنظومة من القيم لا يخضع لها الرجل في المجتمع الواحد، باسم العيب والحرام مرة، وبدعوى الضعف وعدم القدرة على المواجهة مرة، وبسبب تكوينها الفيزيولوجي الخاص مرات ومرات..، وأخطر ما في الأمر ظن بعض الكاتبات، وبعض الناشطات من النساء، أن قضيتهن في عهدة الرجل الموارب، والمخادع، والخائن الأزلي... وليس في عهدة المجتمع الذي من عاداته أن يظلم الضعيف من الرجال والنساء.. وبدلاً من تكاتف الضعاف من الرجال والنساء لإزالة الإصر ورفع الحيف عنهم جميعاً، فإن أولئك الكاتبات والناشطات اتخذن من الرجل خصماً، وجعلنه رمزاً لكل العيوب... وبذلك واجهت المرأة الرجل بدل مواجهة الأسباب الحقيقية لمشكلتها ومشكلته ومشكلة المجتمع.

أعود لأذكر بأن الأدب النسوي، على فرض قبول المصطلح، نتيجة تداوله في الخطاب النقدي، هو الأدب الذي يتناول القضايا الخاصة بالمرأة، ولاسيما ما يتعلق بحاجاتها ومطالبها ووعيها بجسدها، بوصف هذا الجسد الأنثوي طالباً ومطلوباً، وليس مجرد أداة لإمتاع الرجل، أو مجرد وسيلة للتكاثر وزيادة النسل.

ويؤكد الناقد محمد براءة، متأسياً بالخطاب لنقدي الغربي، أن بداية الكتابة تمثلت في استيحاء المرأة لجسدها، والإفراج عن أحاسيسه المخبوءة، واكتشاف لغته المغايرة للغة الاستيهامات التي كان ينتجها الرجل ثم إن الكلمات في النصوص التي تنتجها المرأة تشكل امتداداً للحواس المخذولة في الأنثى، وبهذه الكلمات تسعى الأنثى إلى تفتح الذات وتألقها، وإلى تحرير مستعمرة الجسد من النظرة الذكورية التي امتهنته واختزلته إلى مجرد سلعة للإغواء والإمتاع. وتشير الكاتبة،

أية كاتبة، في كتاباتها إلى بؤس الحياة، حين يطغى عليها المزاج الذكوري. وإن كان لابد من الإشارة على غلو بعض الكاتبات في الحديث عن الجسد الأنثوي، بحجة البوح، فاستبحنه أكثر مما استباحه الرجال، وأرخصنه وقدمنه عارياً حتى من ورقة التوت، طلباً للشهرة، واستجداء للجوائز، التي تقدمها بعض مؤسسات الغرب الثقافية لمثل هذه النصوص الآبقة، رغم رداءتها اللغوية والتقنية والفنية.. والتي لو قدمت مثلها كاتبة غربية لما نشرت أصلاً.

❑❑

قـــراءات نقـــدية ..

الحب والانتقام في رواية
(خالتي صفية والدير)

❑ باسم عبدو

أشار الروائي المصري بهاء طار، في المقدمة التي كتبها لروايته (خالتي صفية والدير)، بعنوان (وسأنتظر..!)، إلى أنه بحكم تجربته في الإذاعة ومحاوراته مع الأدباء، يرى أن من أصعب الأمور أن يتكلم الكاتب عن نفسه. ويشير في هذه المقدمة إلى أنه من كتاب الواقعية الاشتراكية التي كانت تملأ الساحة المصرية، في أواسط خمسينيات القرن الماضي. ومن الروايات التي صدرت في تلك الفترة وتنتمي الى هذا المذهب: رواية (الأرض) للشرقاوي. و(قصة حب) ليوسف إدريس. و(بداية ونهاية) لنجيب محفوظ.

وكان الكتاب أنذاك، يؤيدون السياسة الوطنية لثورة تموز بقيادة الرئيس جمال عبد الناصر وعلاقاته مع الاتحاد السوفييتي "السابق". وهو الذي بنى مداميك القطاع العام ووضع سياسة جديدة أدت إلى تغيرات جوهرية، في حياة العمال والفلاحين والكادحين ومستقبلهم.

ورواية (خالتي صفية والدير) الصادرة عام 1991.التي أعادت طباعتها (دار الشروق) عام 2007، تعدُّ من أهم روايات بهاء طاهر الست. ومن إصداراته روايات: (الحب في المنفى، واحة الغروب، قالت ضحى) وصدر للروائي مجموعات قصصية منها: (بالأمس حلمت بك، أنا الملك جئت، الخطوبة.. وغيرها). وقال الروائي: إن كل أحداث رواية (خالتي صفية والدير، هي من نسيج الخيال).

لقد أثارت الرواية عند صدورها تباينات في آراء القرّاء والنقاد. فالدكتور علي الراعي قال إنها: (رواية بارعة الحسن في بساطتها وعفويتها

وسحرها الذي لا يقاوم). أما الدكتور جلال أمين فقد اكتشف كنزاً، وقال إنها: (رواية تمس شغاف القلب برقتها ونبل أبطالها وتعاطفها البالغ مع الإنسان بوصفه إنساناً).

تنهض أحداث الرواية على قاعدة الصراع بين الحب والثأر، في تحليق الخيال ونسج خيوط حبكة متينة. وسرد قصة حُب من طرف واحد (صفية) وطرف آخر هو (حربي) الذي لا يشعر أبداً بهذا الحب، بل يسعى لزواجها من البك القنصل، على الرغم من أن البك كان قد تزوج من امرأتين ولم يرزق بالأبناء.

تتألف الرواية من أربعة أجزاء (المقدس بشاي، خالتي صفية، المطاريد، النكسة). والمكان الأول في الرواية هو (البيت والدير). والبيت أقرب البيوت إلى الدير. ويروي "الراوي العليم" بهاء طاهر، كيف كان والده يصحبه معه إلى الدير في العيد، وكيف يلتقي مع الرهبان خاصة (المقدس بشاي)، وكيف كان يحمل علبة الكعك في الأعياد إلى الرهبان. ولكن أول علبة يقدمها تكون إلى خالته صفية، التي لم تكبره بأكثر من سبع أو ثماني سنين. وهي لم تكن في الحقيقة خالته، بل ربيت وعاشت مع العائلة وأخواته الأربع.

ركز الروائي على الشخوص من حيث المظاهر الخارجية والداخلية، وكشف عن سماتها وبعض أفكارها وأحلامها وعلاقاتها ومشاعرها، وعلامات الغضب والعصبية الملازمة للهدوء وتوتر الشخوص، وعمل الخير للناس من جهة، ونصب الفخاخ لهم من جهة ثانية. وفي الواقع بدأت التناقضات تتفاقم وتتعقد المسائل الحياتية والاجتماعية، مع سير الأحداث وتطورها وزيادة الاحتكاك المباشر، والتفاعل بين الشخوص في بيئة صعيدية ريفية مصرية. وظهور علامات الشك والسعي لمعرفة الحقيقة، التي بدورها لم تؤدِّ في كثير من الأحيان إلى الاحتمالات المأمولة وإلى إصدار القرار واتخاذ الموقف الصحيح.

كانت شخصية المقدس بشاي تميل إلى التواضع، حذقة، خبيرة في الأعمال الزراعية، له علاقات طيبة وواسعة مع الفلاحين ومع الرهبان .. جاء إلى الدير شاباً صغيراً قبل أربعين عاماً. أما صفية فهي بنت خال الأم، جميلة، دقيقة الملامح، صغيرة الفم والأنف. وكلما قصَّت جزءاً من شعرها الأسود، نما واسترسل على ظهرها، وأزهر وتبرعم جمالاً أخَّاذاً .. وعينان جميلتان ملونتان. كانت أم بهاء - حسب سرد الأحداث - بعد أن ينصرف الضيوف ترقيها وتبخرها خوفاً عليها من العين. وهناك إحساس (داخل البيت وخارجه)، بأن صفية لـ "حربي"... الخُطَّاب كُثر وازداد عددهم يوماً بعد يوم، لكن الوالد رفض تزويجها قبل سن الرابعة عشرة.

يتحلّى حربي بصفات تماثل صفات صفية، فهو طويل القامة، بَشَرته خمرية، في خديه دائرتان مشربتان بحمرة الدماء، يحددهما شاربه الأسود، وأجمل ما فيه صوته القوي. وكان يغني (عبادي يا ولاد عبادي) و(رن الخلخال والسلم صحاني). وكان قلب صفية يميل إليه وتمد نبضاته رؤوسها نحوه وتلتف حول عنقه، لكنَّ حربي كان على علاقة مع (أموّنة البيضاء الحلبية) (أي الغجرية) ذات الشعر الذهبي. وعندما بلغت صفية السادسة عشرة من عمرها جاء حربي ومعه البك القنصل وطلبها، وهو صاحب أملاك وسلطة ومال وجاه، فقبلت به زوجاً وتخلَّت بسرعة عن حبّها لحربي وأحدثت انقلاباً، في حياتها لم يكن أحد يصدق ما تقوم

به! وكان البك الذي ينتمي إلى الطبقة الغنية، قد ترك مئتي فدان لحربي كي يشرف عليهما بنفسه دون أن يزاحمه أحد من الأقارب.

وافقت صفية على الزواج من البك وحملت وأنجبت صبياً اسمه (حسان). وعاشت بهناء في قصر منيف وخدم وحشم وحرَاسة ورغيد العيش.

لقد انطلقت شرارة الصراع في رأس البك وتجمَّرت عيناه بالدم، وبدأت ألسنة لهب الغضب تتصاعد في صدره وقلبه، ضد حربي صديقه الصدوق الذي كان موضع أمين لأسراره. وذلك بسبب الشائعات التي تفشَّت كالزيت في فضاء القرية، وانتقلت كالنسيم بين بيوت الفلاحين، وهي (أن حربي أقسم بأن يقتل حسان كي يرث البك). وقام الواشون والمخربون والفاسدون، بتحطيم زجاج غرفة حسان، وأدى هذا العمل الشائن إلى رفع منسوب الشك لدى البك وصفية..!

أسست هذه الشائعات لعلاقات مغايرة تماماً للودّ الذي كان، بين صفية والعائلة التي ضمتها بين حناياها حتى تزوجت من البك. وصعَّدت الشائعات من حدّتها وأصبحت أكثر رسمية في علاقاتها مع الأسرة التي عاشت بكنفها، وساءت العلاقة أيضاً بين البك وحربي. ووصل الأمر أن البك صفع حربي على خدّه، فاهتزَّ رأسه من شدة الضربة! ثمَّ ترك رجاله يضربونه وحربي يصرخ ويردد بألم: (في عرضك يا خال، اقتلني بيدك ولا تترك الغرباء يعملون ذلك يا والدي.. لا تحملني هذا العار يا جدي.. اقتلني أنت..).

وتجاهل البك أصوات الفلاحين ومطالبتهم بأن يسامح حربي ويعفو عنه، وقال لهم: (امشوا يا كلاب كلكم لو استطعتم لهجمتم على بيتي مثله.. لقتلتم ابني لكي ترثوني حيَّاً). وطلب من رجاله أن يقيدوه إلى النخلة. وقال البك: ما رأيك أن ترحل من البلد فلا تريني وجهك .. حتى تموت بعيداً عني وعن ولدي؟ ما رأيك أن تقتل نفسك بيدك فتريح نفسك وتريحني؟ ما رأيك يا حربي؟

صمت حربي وهدَّأ أعصابه وعصر الألم في قلبه وكزَّ أسنانه وعضَّ لسانه، وهو يفكر وينظر إلى البك بعينين وديعتين، بريئتين، محمرتين بالغضب. ولم تنفع كل التوسلات والاعتذارات وأن يعرف البك أن ما سمعه، هو وشاية من أشرار يريدون أن يوقعوا بينه وبين حربي، الذي استطاع أن يفك الحبال ويخطف بارودة من أحد رجال البك، ويطلق رصاصة واحدة في صدره. وبقي يترنَّح وعيناه جاحظتان قبل أن ينكفئ على وجهه وسط الزرع!

وصف الراوي موقف الزوجة صفية بما يخالف موقف امرأة قُتل زوجها، وما يغاير ما يجب أن تقوم به من نواح وصراخ على قتل بعلها.. وقدم إشارات دلالية بالوعيد والتهديد بأخذ الثأر بعد سنين حينما يكبر حسان. وقد ضمَّت صفية ابنها إليها وظلت صامتة فترة طويلة.. ثمَّ قبَّلت حسان وهي تقول: (مكتوب علينا يا ولدي). وطلبت من العمدة أن يدفن ابن عمه (البك)، وألاَّ يقبل عزاء.. ولا مأتم ولا عزاء .. وألاَّ يقول من قتل البك!

لقد أظهر السرد وتطور الحدث ومسيرة الصراع في صعيد مصر، الذي لا يختلف عن الريف العربي المتخلف، كشف بوضوح سيادة الأعراف والتقاليد بدلاً من قوانين الحكومة. وأن الأخذ بالثأر والدم بالدم في مجتمع عشائري تتدنى فيه علاقات الانتاج إلى مستوى الحياة الرعوية ما قبل المرحلة الزراعية.

إنَّ صفية المرأة الجميلة التي عاشت وتربّت في أسرة أحبَّتها ودللتها، تغيرت مواقفها بزاوية

180 درجة. وجرت تحوّلات انقلابية في سلوكها، كانت مفاجئة لمن احتضنها وعاشت في كنفه مثل بنت من بناته الأربع، وابنه الوحيد الشاب الذي دخل الجامعة وهو في السنوات الأخيرة لتخرجه. والأب المتعلم الموظف في الحكومة وربَّة المنزل التي كان شغلها الشاغل، أسرتها وبناتها وبيتها وصفية وحبّها واعتناؤها بالجميع.

وبدأت صفية بالتدريج تقلد البك وتتصرّف كما كان يتصرف مع رجاله ومع الفلاحين. وأصبحت لهجتها تشبه لهجته. وتتحدث عنه دائماً باستخدام الزمن الحاضر كأنه لم يُقتل ولم يغبْ عنها!

وتوجهت الأنظار إلى صفية (المرأة الحديدية)، وكثرت الأحاديث عنها، بأنها تقوم بأمور خارقة كأنها قد عرفت (أن المرأة التي زارتها حاملاً، قبل أن تعرف المرأة نفسها. وأن الثعبان يختبئ في الدُّغل.. وأصبح الاعتقاد الشائع في القرية أن صفية مكشوف عنها الحجاب.. وأن البك يأتيها في المنام كل ليلة ليحدثها بما كان وبما سيكون..).

يريد الروائي بهاء طاهر أن يبيّن للمتلقي العربي أن المرأة المصرية، حتى في صعيد مصر غير المرأة التي يتصورها الآخرون داخل مصر وخارجها. فهي تمارس دورها في المجتمع على الرغم من سيطرة الرجل في المجتمع الشرقي وهيمنته كسيد ورب أسرة. فصفية كانت تشرف على الأرض وتحدد نوع الزراعة، ولم توكل أحداً – حسب العادة – للتصرّف بميراثها (خالاً أو عمَّاً أو أخاً).. الوحيد الذي وثقت به لكي يشرف على تسيير المراكب إلى السودان ونقل البضائع هو أحد أصدقاء البك القدامى.

وظهرت تاجرة منافسة لصفية هي "أمونة البيضاء"، التي اعتزلت الرقص في الأفراح والمناسبات، وبدأت تعمل مثل بقية الغجريات، تبيع القماش والبضائع الرخيصة في القرية، وتخطّ الرمل وتضرب الودع.

ومن الأمور المنافية لأخلاق المرأة الصعيدية، أن صفية أطلقت على حمار "السباخ" الأسود اسم (حربي). وكان الخادم يحضر حربي إلى فناء البيت فتضربه بالعصا، ثمَّ تأمر طفلها الرضيع أن يبصق على حربي. وهذه التصرفات والممارسات أغضبت الأب حين علم بما يجري داخل قصر البك الراحل.

لقد أخذت مسألة الثأر مكانةً رئيسة في خطة صفية وبرنامجها المستقبلي، وبدأت ترسم الخطط لقتل حربي، الذي لا يزال في السجن ينفذ محكوميته والأعمال الشاقة. وتنتظر ابنها حتى يكبر ويأخذ بثأر أبيه.

ومقابل خطة صفية التي رسمتها لقتل حربي حين يخرج من السجن، كان الأب يطلب رأي ابنه الطالب في السنة الثانية ثانوي، بشأن زواج ابنته "ورد الشام" من حربي، لأنه سيخرج قريباً من السجن بسبب مرضه. وراودت هذه الفكرة الأب التي ربما تخفف من حدة مواقف صفية وتشنجها، وهي على علاقة طيبة مع ورد الشام. وبهذا لا تنفذ ما تخطط له بقتل حربي. ولكن (تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن). وقد تمَّ نقل حربي إلى الدير بعد موافقة المقدس بشاي كي يكون بعيداً عن أنظار الفلاحين والمعادين له.وبعد أيام هجم على الدير جماعة من الملثمين. وحين شاهد حربي (العملاق) يتقدم من (خصّه) أي من (كوخه) في أرض الدير، اندفع نحوه مفرود الذراعين وهو يهتف (فارس). فقال العملاق

بصوت أجشّ وهو يعانقه (خادمك يا سيد الرجال). وهو أول رجل يدخل من (المطاريد) الذين يطاردون الناس وينفذون ما يؤمرون به من قبل الملاكين. وفي أثناء ذلك كان وضع حربي الصحي يتدهور ويسوء أكثر، ويزداد جسمه نحولاً وانطواء وصمتاً.. فهو لا يأكل ولا ينام .. قال حربي: (أنا انتهيت من زمن ولكن الموت يعاندني). ومن الصور المغايرة لصفية وما يجري من تقلّبات ومن مفارقات تثير الغرابة والدهشة، أنها بدأت تدعو لحربي بالشفاء وبطول العمر. وكانت تطلب أن يحضر له الأطباء من أسيوط ومن القاهرة. وتساءلت أيضاً: كيف يموت؟ ماذا أقول للناس؟ ماذا أقول للبك؟

أصيبت صفية بالجنون وهي تتابع جنازة حربي التي تمر أمام السراي. ورمت ابنها حسان بعزم قوتها نحو الحائط.. وقيل إنها جلست على الأرض وهمست: (مات ميتة ربنا..؟ أترى يا بك..؟ لماذا فعلت بي هكذا..؟).

وغابت عن الوعي بغيبوبة، لكنَّ جمالها لم يغبْ.. ونُقل المقدس بشاي إلى المستشفى.. وتوفى الوالد.. وعاش الابن وأمّه في القاهرة.. وتزوجت البنات الأربع فـ (ورد الشام تعيش مع زوجها في السعودية، وهاجرت سكينة إلى كندا، ورقية استقرت في الاسكندرية. ولم تتزوج عبلة من حسان بن البك الذي يصغرها، وتعمل مع زوجها في فرع مكتب التصدير والاستيراد الذي يملكه حسان في ألمانيا).

وتنتهي الرواية بأحداث مؤلمة، فالبيت في القرية تهدَّم.. وتساءل الابن: أما زال هناك طفل يحمل الكعك إلى الدير في علبة بيضاء من الكرتون؟ وأما زال الرهبان يهدون البلح إلى جيرانهم، ذلك البلح الصغير النوى؟ وأسئلة كثيرة بقيت دون أجوبة..؟

وظل الانتقام الهاجس في سباق (ماراتوني) مع الحق ويخربش في ذاكرة صفية، التي لم تحقق خطتها الثأرية من حربي.. فمات الرجل كما قالت صفية (ميتة ربنا).. ولم تمت الشائعات وتشبَّثت به وهي تغلي وتفور في رؤوس الناس. وتجددت خلايا صفية بالحقد والكراهية.. وهناك من صدَّقها وآخرون لم يصدقوها، لأنهم يعرفون حربي معرفة جيدة ويعرفون أنه من سعى إلى زواج البك القنصل من صفية.

إنَّ رواية (خالتي صفية والدير) رواية كما وصفها رجاء النقاش بأنها، (حديقة مليئة بالزهور الطبيعية الحية - قرأتها مرتين - وفي كل مرة كنت أجد فيها معاني أخرى جديدة .. وما من فنّ حقيقي إلاّ ويعطيك معاني متجددة كلما تأملت فيه).

❑❑

قراءات نقدية ..

تورق ذاكرتي
بين الحضور والغياب

❑ د. عبد الله الشاهر

يتأرجح النص القصصي في مجموعة باسم عبدو «تورق ذاكرتي» ما بين الحضور اللغوي شديد الوضوح، والغياب الفعلي لمجريات الحدث الذي يحاول أن يدعمه من خلال ذاكرة شديدة الحساسية، ومن خلال الحضور والغياب يبني القاص نصه على مزاوجة عالية التأقلم بحيث أنه جعل من ذاكرته بستاناً وفق حضور خاص بانتقائية متعمدة لذكريات أحسن اختيارها وكذلك أحسن توظيفها ليصوغ لنا وعلى مدى ثلاث وعشرين قصة قصيرة وثماني قصص قصيرة جداً بوح ذكريات حذرة، ومتيقظة، باختيارات زمانية ومكانية مدروسة وفق جغرافية محددة المعالم، هذه الذكريات التي انسكبت على الورق حدثاً لم تكن حالمة أو تداعيات خاطر، إنها ذكريات مؤثرة ومؤلمة ومنكسرة، وربما غاب عن ساحاتها الفرح، لذلك نراه يلوذ بستار تركيبة جميلة تحاول أن تتعالى على هذا الانكسار العاطفي لينهل القارئ من ألم الحدث إلى فرح الصياغة التي بدت لافتة للانتباه..

المجموعة القصصية جاءت تحت عنوان «تورق ذاكرتي» وهي من القطع الوسط بمئة وثمانين صفحة صادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق واللافت للانتباه في هذه المجموعة بكليتها أنها جاءت تحمل ذاكرة مشتركة تلف كامل قصص المجموعة بعباءة عنوانها.. فهي وإن تقاربت في الشكل وتباعدت في الزمن تبقى الذاكرة البعيدة، المحملة بهموم وأحاسيس ومفردات لحيوات اجتماعية وفكرية وثقافية وسياسية واقتصادية كان القاسم المشترك فيها الحضور القوي لذاكرة نشطة أطرت شخصيات وحددت مواقف ورسمت مسارات رغم تقادم

الزمن، فمن خلال قراءة متأنية لتورق ذاكرتي يتبين من أنها كانت فعلاً تحريضياً استرجاعياً تبدى على الورق من خلال ما طرح القاص فيها من مواقف واستطالات وتشظيات، كانت تقبع في الذاكرة لكنها في الوقت ذاته كانت تشكل وخزاً مقلقاً للقاص بين الحين والآخر، ولم يجد لها مساراً طيلة فترة زمنية ليست بالقريبة، فانداحت الذاكرة على الورق لتبقّ بحصتها بكل ما فيها من حنق ونزف وتمرد..

لذلك فإن قراءة العنوان وللوهلة الأولى يوحي بأنّ زمناً جديداً قد حدث ليخلق فعلاً كتابياً من ذاكرة تورق.. فما الذي حدث.. وما القصد من ذلك؟ وهذا يدفعنا للبحث في تفاصيل ذكريات الأستاذ باسم عبدو التي تورق

أولاً ـ في العنوان «تورق ذاكرتي»:

العنوان للمتمعن يطرح مساحة واسعة تنفتح على احتمالات التلقي المفتوحة على أكثر من اتجاه، فهو حمّال أوجه عبر هذه التأطيرة فهل كانت ذاكرة القاص في كمون وأن نسغ الذاكرة عاد إليها فاخضوضرت لتعطي فعلاً كتابياً ما عبر فترات زمنية متباعدة.

أم أن ذاكرة القاص قد مارست دوراً احتجاجياً فامتنعت عن التواصل مع الحاضر الذي اعتبرته في لا وعيها متواطئاً على الماضي غير أمين له فارتضت بالصمت بدل البوح.

أم أن القاص كان يقصد أن ذاكرته دائمة العطاء، دائمة الحضور والتيقظ، متجددة، متبرعمة، فهي في اخضرار دائم، أسئلة كثيرة تتبادر إلى الذهن يؤكدها ويعطيها الشرعية عناوين وأحداث المجموعة القصصية كاملة بدءاً من «سالومي ـ محبرة الأسرار قطعة من لسان ـ وانتهاء بتلك الليلة» التي ختم بها مجموعته القصصية وفي هذا كله تُعَدُّ ومن منطلق حسن النوايا أن القاص ربما أراد كل ما طرحنا من أسئلة أو تساؤلات وهذا حق له.

ثانياً ـ في البناء الفني:

لقد تعامل القاص في بنائه الفني لتلك المجموعة بقالب جديد حيث اعتمد على المقطعية القصصية ضمن القصة الواحدة، فراحَ يبدأ بمقطع ثم ينهي هذا المقطع ليضع عنواناً فرعياً آخر ولمقطع جديد، ففي قصة «سالومي» أولى قصص المجموعة حيث يبدأ في المقطع الأول ويختمه تحت عنوان «ملحوظة» ثم يتابع في القصة مقطعه الثاني لينهيه بعنوان آخر وهو «خاتمة أولى» ليذهب إلى المقطع الثالث الذي يضع له عنواناً جديداً هو «هامش أخير» في المقطع الرابع ختم كذلك بـ «هامش أول» وتلاه المقطع الخامس الذي غيّر فيه القاص فكان «قطعاً شعرياً» أما المقطع السادس فقد قسمه القاص إلى قسمين وتحت عناوين «الدقيقة الأخيرة» و«انحناءات الصباح».

إن القصة «سالومي» هي ستة مقاطع جاءت على الشكل التالي «ملحوظة خاتمة أولى ـ هامش أخير ـ هامش أول ـ مقطع شعري ـ دقيقة أخيرة انحناءات الصباح» من خلال هذه المقطعية يعرض القاص تطور حالة سالومي النفسية الذي هو ذلك الجندي الإسرائيلي الذي استجلب إلى أرض غير أرضه وقضية غير قضيته فقرر ألا يقاتل أولاً ثم أن ينهي حياته بالانتحار. ولكي نستطيع أن نقف على هذه المراحل فإنه يمكن أن نعتمد التحليل

التالي وفق معطيات النص القصصي الذي ربما عناه القاص وهو على الشكل التالي:

- ملحوظة = محاولة انتحار سالومي
- خاتمة أولى = الحيرة التي لم يعرف لها حلاً «قبلة دافئة ـ يراقب الأرض والفضاء ويعد النجوم»
- هامش أخير= انتصار الحلم
- هامش أول= حالة الاستنفار أو الصدمة التي شتّتتْ الحلم.
- المقطع الشعري= القرار النهائي بأنه لن يقتل أحداً إذ يقول سالومي «نام يا رشاشي نام، أنت في أمان، وأنا في بركان، سأحتفظ بطلقاتك في بيت النار، وأعاهدك بأنني لن أقتل أحداً، فأنا ولدت قسراً هنا في غير أرض، وفي غير مكان».
- الدقيقة الأخيرة= غسل الذكريات من جديد
- انحناءات الصباح= النتيجة النهائية التي وصل إليها «سالومي» ألا وهي الانتحار.

وهنا ينهي القاص قضيته بانتحار سالومي، وعلى ما يبدو أن القاص قد استهواه هذا النوع من البناء المقطعي في القصة الواحدة فكرره في أكثر من قصة من قصص المجموعة كما هو في «سالومي ـ مشاهد مألوفة ـ تورق ذاكرتي ـ بين القلب والذاكرة.. الخ».

إن هذه المعالجة الفنية استطاعت أن تحرر القاص من رتابة السرد إلى التفكير في الأسلوب الذي اعتمده ثم المراجعة فالتدقيق، وهذا يجعل القارئ في حالة تواصل وشد انتباه ومتابعة وبالمحصلة فإن القاص حقق في هذا القدرة على الإمساك بالقارئ حتى الجملة الأخيرة من قصصه.

ساعده في ذلك إضافة إلى المقطعية في الأسلوب اعتماد على تشكيل لغوي جميل بدءاً من العنوان مروراً بالمفردة، فالجملة، ليركب صورة يلتقطها من قاع الذاكرة ليصل بها إلى رؤيا عامة يقول القاص «ظل باب الذاكرة مفتوحاً، يداعب الهواء مصراعيه، طوال عقود، لأنني لم أجد قفلاً مناسباً له، علماً أن المفتاح الصغير الذي لا أزال أحتفظ به، يرفض أن يخرج من مخبئه خوفاً من التأكسد».

لذلك نراه في كل مرة يكسر حصار الذاكرة ليخرج مفتاحه الصغير هذا ولو لفترة وجيزة.. إنها عملية حصار ومنافذ في ذاكرة القاص التي وعلى ما يبدو تعتمل في الذات مرات ومرات.

ولو عدنا إلى عناوين قصص المجموعة التي أوردها القاص لوجدناها خير معبّر عن باب ذاكرة يصطفق، وتغزوه الرياح التي أخرجها القاص من الغزو إلى المداعبة، هذه الذاكرة الشخصية التي فاض بها كانت بالأصل صادرة عن ذاكرة جمعية حاملة لكل توهان العقود الفائتة لكنها بقيت تمارس دورها وهنا يمكن أن نقول: إن هذا التداخل يمثل حالة وعي للذات في تماهيها مع العقل الجمعي.

ثالثاً ـ في الأسلوب:

لقد لوحظ من خلال قراءة مجموعة «تورق ذاكرتي» هيمنة تقنية القص على البنية العامة للمجموعة مع تفاوت ملحوظ بين قصة وأخرى، شاعت فيها اللغة الجميلة والمعبرة والمساوية للحدث الدرامي، مع وضوح تام لرؤيا القاص وماذا يريد. وقد تمثل ذلك في غياب شبه كلي للجملة الإنشائية بينما هيمن على نصه القصصي

استعمال الفعل الماضي كظاهرة أسلوبية واضحة، وهذا ما أخرج المجموعة بالكامل عن الصيغة الاحتجاجية ذات النبرة القاسية أو الرومانسية الغارقة في الخيال، وفي ذلك انسجام مع روح المجموعة التي ابتعدت عن المباشرة في التعبير مع احتفاظها بالقدرة على إثارة المتلقي، وقد ساعد في ذلك تركيز القاص على القاعدة النفسية واختياره لشخصيات قصصه من أولئك المقهورين، المكبوتين وهؤلاء يمكن التعامل معهم بحرية البوح لأنهم يمتلكون فيضاً من الذكريات المؤلمة أو ربما الذكريات التي غاب عنها الفرح ـ يقول القاص في قصة «برهو ليس شريراً» «صمتت بهيجة.. تعطل الاسترسال.. لم تقدر الإفلات من أنيابهم.. وقفت أمامهم عاجز..» وهذا ما أعطى القاص القدرة على تشكيل شخصياته ولغتهم التي أودع فيها كل ما يريد.

رابعاً في التراكيب:

اتصفت المجموعة القصصية بالكامل بقوة التراكيب اللغوية فقد استطاع القاص أن يشحن مفرداته بالمكثف من المفردات والمحبب من المعاني، وأن يغوص في العميق المتأصل والمهذب المتمثل بالقيم وأن يسوق كل ذلك بالمتنوع من الأخبار والجزل من المعاني، وفي هذا استطاع أن يودع مجموعته ذخيرة لا بأس بها من الاستعارات والكنايات الجميلة والمعبرة والجديدة كقوله «في ليلة رحلت النجوم من السماء..» أو مثل قوله «تستظل بفيء حزنها» أو كقوله «جلست على غصن مقطوع الأذنين» إن هذه التراكيب التي صاغها القاص جعلت المتلقي يسترجع أو يحلل أو يدلل على المعنى أو الفكرة وهنا يكون القاص قد أعطى أكثر من هدف لذلك فليس القصد من ذلك حكاية فقط وإنما هناك جمالية لغوية وذخيرة يمكن الاستفادة منها إضافة تشكيل من الكنايات والاستعارات التي وشّى بها القاص نصه القصصي، ومع هذا كله فقد تمكن القاص أن يفصّل جمله على قدر الأفكار التي طرحها، وأن يوجز حين يكون الإيجار واجباً، وأن يسهب حين يكون الإسهاب مطلوباً مع أننا نادراً ما نلحظ إسهاباً في كل قصص المجموعة.

خامساً ـ في اللغة:

يبدو أن القاص أعطى في مجموعته هذه لغة ترقى إلى مستوى جمالية الشعر حيث استخدام القاص لغة مفتوحة الفضاء، مشحونة بقوة عاطفية، تخيل القارئ إلى الشرود أحياناً أو تعيده إلى التفكير بالعبارة، أو ربما تجعل القارئ يراجع القراءة المرة تلو المرة، لاستخدامه استعارات لغوية توليدية تخدم الحدث، وهذا يسري في الشعر على الأغلب كقوله «أحاول أن أخبئ أسراري تحت وسادتي» أو قوله «وإذا تورم العشق تجف أثداء الأرض وتصغرّ أوراق الذاكرة وتتساقط تحت أقدام حلم» إذن هناك لغة فيها من الجمالية ما يجعل المتلقي يلتقط المفردة أو الجملة كونها لافتة للانتباه ضمن سياق النص القصصي.

في مثل هذا تبدو الذاكرة مورقة ومتفتحة وناضجة لأنها أخذت تفعل فعلها ليس على مستوى الأفكار وإنما على مستوى اللغة وبدأت تحدد مساراتها ومفرداتها، ولذلك يمكن القول أن الذاكرة لغة وفكراً لم تعد حيادية، إنها تتدخل وتؤثر وربما تقرر وهذا ما أراده القاص على ما أعتقد، فالذاكرة المورقة لا بد أن تؤتي أكلها ولو بعد حين.

سادساً ـ في المجمل العام:

المجموعة القصصية بشكل عام تستحق القراءة والدرس والتحليل لما فيها من جوانب تحمل رؤى فكرية وبنى فنية جميلة وتوليدات لغوية هادفة، كما أنها تعبير عن رؤيا استرجاعية لمواقف أيديولوجية عبر محطات زمنية ذات دلالات اجتماعية تعكس ظلالها على الواقع بتراكمية زمنية أشار إليها القاص عبر ثنايا نصه القصصي..

بشكل عام تمثل مجموعة «تورق ذاكرتي» إضافة متقدمة في نتاج الأستاذ باسم عبدو القصصي.

أما من حيث الشكل العام فيؤخذ على المجموعة أنها جمعت بين دفتيها القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، وكان يفضل أن يتم الفصل بينهما وأن يكتفى بالقصص القصيرة وهي تشكل مجموعة ولا تحتاج إلى أن تُلْحَقَ يلحق بها القصص القصيرة جداً سيما وأن هذا النوع من النتاج القصصي أخذ يشق طريقه وله مجاله ومساحات فعله.

❑❑

قراءات نقدية ..

بين الشعر والتصوُّف

«شقوق المعنى»

لـ وفيق سليطين أنموذجاً

❑ عدنان شاهين

إذا كانتِ الغايةُ استبصارَ الحقيقة، وإدراكَ كُنه العلاقة بين الشعر والتصوُّف، فهذه مسألةٌ لا يمكن لها أن تتفاعل بحياديّةٍ بعيداً عن ركائز إعادة الإنتاج، أو تجميل المسائل الإبداعيّة، لا سيّما وأنّها ابتكاراتٌ متجدّدةٌ، لا تستطيع مفاهيمُ اكتشافها أن تكونَ على رؤيةٍ يقينيَّةٍ، وقدرةٍ على الإمساك بالطرائق، خاصّةً وأنَّ كلاً منهما يشتغلُ على تمزيق الحُجُب، تطلُّعاً إلى مقاربات التكوين، والسياحة في مجاهلِ الهواجس، وباطنيَّةِ الأشياء، بُغيةَ تشكيلٍ جديد يراودُ العقلَ والقلب في محراب المعرفة بالقياس، وخفق الأفئدة على مشارف التصوُّف.

ولـن يكـونَ ذلـك إلا باللغـة الـتي تتخلّـى عـن كونها وسيلة لتكونَ شـرطاً، غير أنَّ الـدكتور **وفيـق سـليطين** يـرى (أنَّ اللغــةَ بخصـوص هــذه التجربة، تتبدَّى شـرطاً وعائقـاً في آنٍ واحـدٍ معـاً) (1) فهـي تلامـسُ في إشـاراتها مـا يحتمـل تجـاوزَ المقدَّس وربَّما تجاوز اللغة ذاتها (وهـو مـا تبـدَّى في ممارسـة نـوعٍ مـن العنـف عليهـا بضـغطها واعتصارها، لإنتاج لغةٍ ثانيةٍ في باطن اللغة، تجمعُ بين قدرة الكلام، وبلاغة الصمت، وتوحِّدُ بين الإبلاغ والامتناع، وتلاقي بين إرغام الكلام على الصمت، وإرغـام الصـمت علـى الكـلام، وتحقّقهما معاً في اللحظة نفسِها) (2).

وإذا كان الشعرُ (**هو لغةُ اللغة**) ولغةُ الصوفيِّ (**لغة ثانية في باطن اللغة**) فهذا يصلُ بنا إلى أنَّ لغةَ الشعر والتصوُّف (**لغة كشف لا لغة وصف**) وهـذا يخـرج بهـا إلى مـا وراء الـراهن الإنسـانيِّ متسـبّباً بالانزياحـات الجميلـة علـى مسـتوى التعـبير، فالشاعر كما يُقال (**نبيٌّ يقرأُ نصَّ العالم**) وليس

جديداً القول: إنّ المذاهبَ الأدبيّة أنتجت شعراً في إطار الأبعاد الجماليَّة، في حين قدَّمت الحركاتُ الصوفيَّةُ رؤىً دينية بمجازاتٍ تعانقُ الشعر.

وإذا كان **أدونيس** يرى مفارقةً في لجوء الصوفيَّة للتعبير عن أعمق ما فيها إلى الشعر، لأنَّها رأت في اللغةِ الشعريَّةِ وسيلةً أولى للمعرفة و(هذا يعني أنَّ اللغة الصوفيَّة هي تحديداً، لغةٌ شعريَّةٌ، وأنّ شعريَّةَ هذه اللغة تتمثَّلُ في أنَّ كلَّ شيءٍ فيها يبدو رمزاً: كلّ شيء فيها هو ذاته وشيء آخر. الحبيبة مثلاً، هي نفسها، وهي الوردة، أو الخمرة، أو الماء. إنَّها صورة الكون وتجلِّياته) (3) ولن يتأتَّى ذلك إلا بالانخطاف، أو بنشوةٍ اختراقيَّةٍ، فلكي تسمعَ المرئيَّ، وترى المسموع لا بُدَّ من (انفجار اللغة الذي هو الصورة الكلاميَّة لانفجار الأنا – ويتمثَّلُ هذا الانفجار لدى الصوفيَّة العربيَّة في ما يُسمَّى بالشطح)(4) والشطح برأي **أدونيس**: تعبيرٌ عن حالة الرائي حينما يكونُ في حضرة المجهول، لذلك يصل إلى أنَّه في هذه الحالة ليس الرائي هو من ينطق أو من يفكِّر، وإنما هناك سرٌّ هو الذي ينطق بلسان الرائي.

وذروةُ هذا الجنون تلخِّصُها عبارةُ المتصوِّف **الشبليّ** قاصداً **الحلاّج** (خلَّصني جنوني وأهلكه عقلُه).

وبذلك يبقى الشعرُ أوَّلَ الحروف، وتفَّاحةَ الإغواء، فبه تتداخلُ الرغائب، ويتألَّقُ نُبلُ الذات، لأنَّها في مَهابته تكون متحرِّرةً من جرائرها.

ولا غرابةَ أن تسبح الروحُ في فضاءٍ بلا أبعاد، وحواسٍّ معطَّلةٍ، فقطافُ المجهول استجابةٌ جديدةٌ بنسغ غير معهود، وإن اتُّهِمَ مشتغلوه بالنعوت المتطايرة، فطرائق كشفهم لا تتماشى مع السائد الذي يصلبُ العارفَ على قوانين الاستعباد، فالتجارب شعريَّةً كانت أم صوفيَّة نزّاعةٌ إلى تجاوز المستحيل بإمكانيَّاته الواقعيَّة، وحين يصير ذلك حقيقةً، يكون صاحبُ التجربة كمن يقبض على جُذوة الإلهام مُكَاشَفاً بالأسرار فالشاعر يُلَقَّنُ كالمُتصوِّف الأسرار.

وإذا كان الصوفيُّ برفضه ظاهر الأشياء بحثاً عن الحقيقة الغائبة في دائرة الاستهداف، لذلك قادته تجربةُ الكشف إلى الخطِّ الأماميِّ، وتبنِّي نظريَّة معرفيَّة مغايرة، وطريقة تعبير يزيِّنها الإدهاش بالترميز، والخيال المتبدِّل، بالدوران حول حقيقةٍ لا تتبدَّل و(هذا يعني أنَّ مهمَّةَ الصوفيِّ أي الشاعر الرائي، ليست في وصف الأشياء المرئيَّة، وإنَّما هي في اختراقها إلى ما لا يُرى. فالخليقة كتابة سريَّة يفكُّ الشاعر رموزها. والأشياء هي كذلك رموز) (5).

والخيال رابط المتصوِّفين والشعراء معاً، وعلى قولة (**وليم بليك** William Blake (هو (الصدرُ الإلهيُّ الذي سيضمُّنا إليه) ولأنَّ مركزيَّتَه جاذبةٌ، لذلك نلحظ تداخلَ الشعريِّ والصوفيِّ في فَلَكِ دورانه باحتضان الشيء ونقيضه مُؤسِّساً لمقدرةٍ نافذة من حيث هو كيمياء عقلية بمفهوم (**وردزورث**) Wordsworth وهو بذلك حجابٌ وصورةٌ وإشارةٌ، وكلُّ ذلك نِتاجُ حالةٍ إبداعيَّةٍ، تترك لنفسها هامشاً كيلا تفصحَ عن الماهيَّة، أو تشفَّ عن المدلول بالسهولة التي يطالب بها مستسهلو المعرفة، فسموُّ الخَلْق يرتقي بالتجارب مُتجاوزاً اعتيادَ الأشياء، ومتبنِّياً نظامَ الكشف، فمن لا توقظُه رِعْشَةُ الجمال، وبراعةُ الخيال، لا خيرَ فيه (لهذا كان الشعرُ كالتصوُّف، يتعرَّفُ على أساس من طاقة الخيال فيه، بوصفه ضرباً من الكشف)(6).

لا بل إنَّ الخيالَ شرطٌ للاصطلاح، لذلك ردَّدَ **ابن سينا** (إن كلَّ كلامٍ غير مُخيَّل ليس شعراً، وإن كان موزوناً مقفّى) وينقل **أدونيس** عن **ابن عربي** قوله (ليس بين الخيال والمطلق واسطة) واجداً فيه نقطةَ لقاءٍ، فإليه يهبطُ المطلق، وإليه يصعَدُ المحسوس.

فاشتغالات الشاعر والصوفيِّ على مَصْهر التكوين، نزوعاً إلى جُذوة الفنِّ، والعرفان، معادلات تتعالق فيها الفرضيَّات مُنفلتةً من منطق الحدود، ومعراج البداية، باختراق الأسرار الباطنيَّة، تعشُّقاً للراحة الكبرى و(هكذا يتمخَّضُ الشعر كما التصوُّف عن كونه انعتاقاً بالرؤيا)(7).

ولن يكون ذلك بمنطق إعمال الذهن برافعاتٍ عقلية، وإنَّما باستدراج المهارات الفنيَّة بنَفَسٍ أسطوريٍّ، فترجمان الأشواق مزاميرُه أنغامٌ في مسامع الأزل، وارتشافُ الكؤوس شرطُ الانكشاف، وملامسةُ الحقيقة على قَدْرِ الاتِّحاد، فكلُّ معشوقٍ حقيقة، وكلُّ إدراكٍ يقين خارج عَطَالة الدليل، فالروحُ تزيد ظمأَها الينابيعُ، والاغترابُ هاجسٌ، والرؤيا حدس.

وعبارة **ابن عربيّ** (لولا الكلام لكنَّا اليوم في عدم) تعيدُنا ثانيةً إلى العامل اللغويِّ كإغراءٍ ووظيفة، مستعيراً من الشعر محاسنَ الأضَّداد وبرأي الناقد **يوسف سامي اليوسف** تصير اللغة غايةً لذاتها في الشعر الجيِّد، أمَّا التصوُّف فهو نزوعٌ صوبَ الكَمال في عالمٍ ناقص، وما بين التصوُّف والجمال (يصير الشعرُ حقيقةً عليا، بل انتماء إلى الداخل قبل الخارج) (8) وبذلك يتجلَّى قيمةً نبيلةً، وارتقاءً مُجَلّلاً بالسموِّ.

وإذا كان لا بُدَّ من إعلان التوءمة بين الشعر والتصوُّف، فهذا عائدٌ إلى التقاطعات المُنْجَدِلة بينهما شاقوليَّاً، وطواف كلٍّ منهما فيما وراء الاحتمالات، رغم صعوبة أو استحالة التجاوز، إلا أنَّ التشكيلَ الفنيَّ محاولةٌ استباقيَّة لاختراق الماهيَّة، وهذا يتطلَّب لغةً متفرِّدةً فـ (قصور اللغة الوضعيَّة عن الوفاء بحقِّ التجربة جعل كلاً من الشعر والتصوُّف ينفرد بلغة خاصة تقوم على الإشارة لا العبارة، وعلى الرمز لا المباشرة)(9).

ومن هنا يتحايل الصوفيُّ على اللغة التي لن تكونَ بمدلولاتها المباشرة قادرةً على الإحاطة، لا سيَّما وأنَّ مُطلقَ الصوفيِّ يستولدُ لغةً مطلقةً (لذلك كان الصوفيُّ مأخوذاً بدفع اللغة البشريَّة خارج حدودها، للارتقاء بها نحو المطلق، ذلك أنَّ اللغةَ هي شرطُ تأسيس الوضعيَّة الصوفيَّة، من حيث هي علاقةٌ بين الإنسانيِّ والإلهيِّ)(10).

أمَّا الشاعر فيتقمَّص دورَ المُخَرِّب _ وقد صرَّح بذلك مرَّةً **أدونيس** _ بنيَّةِ البناء، وارتيادُ الماوراء لا يتصالحُ مع الصياغات الجاهزة التي تبدو حين الاستنجاد بها وكأنَّها نُفُورٌ مُتأزِّمٌ فـ (مِن طبيعة عمل الشاعر أن يحطِّم نظام الألفة فيما يبتدعه من علاقاتٍ لغويَّةٍ جديدة يعوِّل عليها في الإفصاح النسبيِّ عن الماهيَّة الغامضة لمشاعره وانفعالاته)(11).

ولربَّما كانت قدرةُ الشاعر على خلط الإمتاع بالمُؤانسة، والآمال التي لا يحولُ دون انهيارها شيءٌ، محاولاتٍ طموحةً للتكثيف المُتشابك، أمَّا محاصرةُ الألفاظ بدلالاتها فسبيلٌ إلى الإشراق، علَّهُ يحتضن بأقواسه شُهُبَ المعرفة باحتماليَّةِ المطلق، وموسيقا النغم، مع الروح على مبدأ شبيه الشيء مُنْجَذِبٌ إليه، فمسائل التضادِّ تجعل محاورها مُمسكاً بأطراف ألغازها، وقادراً على جراءة عبور مسالكها، رغم المغامرات المُدلهمَّة التي تحفُّها هواجسُ التجريب،

وانتكاساتُ الرؤى، فكيف إذا كان الشاعر يستعير من التجارب الصوفيَّة طرائقَ تعبير، ودهشةَ تركيب يرى فيه الشعراء سَبْقاً وتحدياً، ينأى باللغة عن نمطيَّة الاعتياد السهل، فمحاكاتنا الأقدمين بادِّعاء حداثتهم رغم انديـاح الزمن يبعدنا عن تصدُّر التجربة، ولا يسحبُ منَّا أوراقَ الدفاع، إذ تتداخل المعطيات، وتتلاقح تأهُّباً لمخاض الورود بهندسة الجمال، فعلاقةُ الاحتراف النقديِّ بالإنتاج الشعريِّ، ومدى التداخل بينهما، واستحياء الرقابة النقديَّة في اللحظة الإبداعيَّة، والمداخلات القمعيَّة، أو إخفاء التجاوزات بغربال التحايل، هذه المعادلة هل يجيدها ممارسُ النقد ومبدعُ الشعر في ساعة التوءمة ؟!

وإذا كان الشاعر والصوفيُّ يفتحان في موضوعهما هُوَّةً لا سبيلَ إلى عبورها وتجاوزها، على قول الشاعر **وفيق سليطين** نظراً لماورائيَّة التخيُّل، فهذه المعادلة لا يمكن أن تكون بهذه الإطلاقيَّةِ بين الناقد والشاعر، فعبور الشقوق محاولات لتعديل الوجود بالفنِّ، ومعانقة الذات بالجمال .

وإذا سلَّمْنا مع الناقد **يوسف سامي اليوسف** بأنَّ الشعر هو أعلى وظائف اللغة، وفي جيِّده تصير اللغةُ غايةً لذاتها، أو بغيةً للروح، فهذا يستنفر المنافحين عن قيم الجمال باعتبارها مَلاذاً أخلاقيَّاً، وشرفاً يُشْهَرُ في سبيله اليَرَاع.

وليس غريباً القول: إنَّ المعنى ليس شيئاً مُكتملاً، ولا مُحكمَ التجانس، فهو في تشكُّلٍ دائم، وما شقوقه المتجدِّدة سوى مُهاتفات يَجْدُرُ بالقرَّاء والدارسين استنبات ما يملأ فراغها، قبل أن يربكنا تصوُّر الثبات بالثبات، فصورتنا الناقصة يحكمها تحوُّل الأشياء بالهدم والبناء، وملاطفة الإبداع بالتحرُّش الجميل، والتأسيس على عبارات صوفيَّة بهندسة التراكيب، وامتلاك المهارات .

وكان أن صدر للشاعر **وفيق سليطين** مجموعةٌ شعريّةٌ عن وزارة الثقافة بعنوان (**شقوق المعنى**) أجراها على نَمَطَـي التفعيلة والنثر، ممتلكاً في التفعيلة حِسَّاً موسيقيَّاً نادراً، وإنِّي لأعجبُ ممَّن يمتلك قدرةَ التدفُّق الإيقاعيِّ في مثل:

خَلُّوا لنا وَتَراً كي نُعيدَ لهُ رُوحَهُ في الأغاني (ص20)

أن يحرص على أن يُطلَّ شعرُهُ بمُلاءتين على شرفةٍ واحدة، وقد كتبتُ في هذه المسألة غيرَ مرَّة، غير أنَّني لستُ مع مصادرة حريَّة أحد في اختياراته، وصوغ معانيه، وإن كنتُ أقرُّ بانتكاسة المصطلحات وترهُّلها.

ويتبدَّى ذلك بوضوح في قصيدة (**عبد الله في موقف الحرف**) فظلال المتصوِّفين لا تخفي حضورها في [**شرَّدني حدُّك عنِّي**] (ص10) و[**مزدحماً بكلِّ ما أحذِفُ وأنكرُ/ من أغياري المزدحمينَ بي**] (ص13)

أمَّا الإبهار الذي يفجؤنا فيما يقول، فعائدٌ إلى درايته بالتجربة الصوفيَّة، لذلك فالانسجامُ الجماليُّ، والبراعةُ التعبيريَّةُ مهَّدت لها أصولٌ معرفيَّةٌ :

وفي دورةِ الخلقِ أبداً مستقبلاً لا يعودُ
تشقّقَ دربُ الحنينِ
الحمامةُ مسكونةٌ بالغرابِ القديمِ (ص18)

وزاد في جمالها نغمٌ له روحُ الأبد، ويسيل من قصب الوجود لحناً وراءَ اللحن، أو قُدَّامَهُ، فالإشارة تنوب عن العبارة :

الفضاء طيورٌ معلّقةٌ في الهواء المدلّى (ص19)

وذلك الأمر الذي يكون بين الشيء وبعضه، لطالما استهوى المشتغلين على الصياغات التي تمتلك الإدهاش بدلالاتها من ناحية، وحسن سبكها بالتجاور من ناحيةٍ ثانية، ناهيكَ عن المعاني المتجدِّدة :

كأنّي أودّعُ جسمي!

أغادرُ في نفقٍ من لهيبِ كواكبهِ

نحوَهُ.. (ص36)

وما المساءلة والمداورة إلا علامة المعنى، وتجاوز طرائق تعبير يُراد لبدائلها الإقناع والإدهاش :

تُسائلني فتنتي،

ويداوِرُ بعضيَ بعضي

لِمَن ذروتي وحضيضي..

سمائي وأرضي ؟! (ص41)

ويعود إلى الذات كثيراً محاولاً اكتشافها، وكأنَّ في ذلك تأكيد الوجود، وفي الوجودِ سرُّنا المعبود :

أيّها الشاعرُ الغِرُّ

يا آيتي في النهارِ

اكتشفني (ص42)

وإذا كنَّا لا نزال نتذكَّر أنَّ علينا ملء شقوق المعنى، وأنَّ المعنى قرين ما لا يُحاط به، فإنَّ الشاعر يُصَعِّب الممارسةَ حين يخيِّل لنا الفراغ بفجواته :

سأردُّ له وجهَهُ فيكمُ

وأعرِّي ذكورةَ هذا الخفاء

لستُ أنثاهُ..

لا

لستُ قبراً لهذا الفضاء (ص44)

فالشاعر كتب قصائده في طقوسٍ صوفيَّةٍ، مُنادِماً أشعارَ المتصوِّفين، وعبارات مبدعيهم، حتَّى لكأنَّه استساغ أن يكون أسيرَ أجوائهم :

أنا الحانُ يا شمسَ تبريزَ

لحني عتيقٌ

وآنيتي لا تدورُ على غيرِ ذاتيَ

في العاشقين (ص54)

أما التضادُّ وتلبُّسُ الأشياء ونقائضها، فهو وسيلةُ الفيض الذي ربَّما يخطِف المعنى، فامتدادُ الشيء، وارتدادُه يمزِّق الحجب، ويزيد ضوءَ الأسرار العظيمة :

لتبريزَ شمسٌ يغارُ عليها النهارُ

يظلّلها بالضياء الذي يخطفُ العينَ

تبريزُ تطلعُ من شمسها

تتنزّلُ محفورةً بالبسيط الذي أبدعَ اللّهُ

تدني لعاشقها السرَّ

تُقصيه (ص56)

وإنَّه لجميلٌ أن يُقَدَّ الإنسانُ من زنبق الأرض، وأن يكون مشغولاً بعطرها الفوَّاح، ففي سطور ذلك رَيْحانُ الحياة، وبَخُور التجلِّيات:

ما الذي قُدَّ من زنبق الأرضِ بي..؟

مَن تُرى خاطَني بشذاها ؟! (ص65)

لا سيَّما وأنَّ مخادعاتِ السراب انطفاءٌ، وجمر المعاني لظى :

جمرةٌ

أم كتابُ ؟!

أيُّها المتنبِّي

سقطت نجمةُ الصبحِ

في عينِ شيخكَ..

إنّ المعاني سرابُ (ص66)

وحالنـا في حضـرة التباعـد حـين يضـيع كوكبٌ وسيمٌ في ملتقى النجوم :

كالشقوق التي غادرتها الأجنحة (ص72)

لا إسراءَ ولا معراجَ لحظتها يصير كلُّ شيءٍ في مسارب العدم، وحين يستطيع الشاعرُ وفي تناظرٍ للتكامل، وبهجة التحقُّق مَحفوفاً بالأمل، يكون قد بدَّد تجهُّمَ الضياع وتصديقه :

في غيبةِ الصورة

في تبدُّدِ المعنى

واختلاطِ الكلام

وجدتُكِ (ص75)

أمَّا التناظر المشغول بآليَّة الخَلاص، وبغية الامتزاج، فهو على الأقلِّ مُخلِّصٌ من غُربة الفراق، وتعثُّر الانجذاب :

هناكَ

حيث يشرَقُ بنا الماء

ويتهدَّجُ صوتُ الريح..

في ذلك الغيابِ الأقصى بكِ

وجدتُنِي (ص76)

وإن كان الشاعر قد صرَّح في دراسته عن **(الشعر والتصوُّف)** بأنَّ الشاعر والصوفيَّ يفتحان في موضوعهما هُوَّةً لا سبيلَ إلى عبورها وتجاوزها، لكنَّه في شعره المتصالح مع الصوفيَّة، وفي الغياب، والتبدُّد، والاختلاط، يجد أنثاه، وفي أقصى الغياب يجد نفسهُ، وهذا يؤكِّد انتصار المتحرِّك على الثابت، وسطوع الأمل في حجاب النور، وبرزخ الديجور .

الهوامش :

1ـ د.وفيق سليطين (الشعر والتصوف) الهيئة العامة السورية للكتاب وجريدة البعث / الكتاب الشهري الثاني عشر2008 / الصفحة 8

2ـ المصدر السابق / ص9

3ـ أدونيس (الصوفية والسوريالية) دار الساقي / الطبعة الثانية 1995بيروت /ص23

4ـ المصدر السابق / ص250

5ـ المصدر السابق / ص 246

6ـ د.وفيق سليطين (الشعر والتصوف) / ص33

7ـ المصدر السابق / ص57

8ـ يوسف سامي اليوسف (مقالات صوفية) منشورات وزار الثقافة / دمشق 2007/ ص102

9ـ د.وفيق سليطين (الشعر والتصوف) / ص10

10ـ المصدر السابق / ص15

11ـ المصدر السابق / ص42

المقتبسات الشعرية من مجموعة (شقوق المعنى) للدكتور وفيق سليطين منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب / وزارة الثقافة- دمشق / 2008

❑❑

دفء وصقيع

قراءة في ديوان (بيادر منسية) للشاعرة هيفاء فويتي

❑ علي أحمد ناصر

نثرت هيفاء فويتي الشاعرة المهندسة بوحها على مئتين وخمسين صفحة من القطع الحائر فوق الوسط وتحت الكبير بين غلافين، الأول ذو نافذة مشرعة بلون الدم والثاني حمل قصيدة عن البيادر تحت صورة جميلة للشاعرة. صدر الديوان في دمشق عن دار كيوان في طبعته الأولى 2008 وضم إهداء تلاه مدخلٌ بقلم الشاعر هاني درويش ثم خمسون وأربع قصائد.

الدفء رسالة العطاء الأسمى التي تبثها كل أنثى في محيطها، في الجمال دفء وفي الابتسامة دفء وفي الأنوثة الدفاقة كل الدفء. فكيف إذا كان بحر الدفء يغمر الحبيب بكل مفرداته تلك.. هي الأمثولة التي تعرضها هيفاء فويتي بذوراً كانت تأمل أن تثمر سنابل قمح تنشر الحُبَّ في كل الأجواء،

لكنها تُفاجأ أن بذورها لم تكن في حقل حنطة بل على بيدر ييبست أرضه ونُسي البذار في صقيعه القاتل، ولا يقتل الجليد، عند هيفاء، بذور الحب الدافئة أبداً فتذيب الشاعرة الأنثى الصقيع تارة بعد أخرى، مستعيرة نور الشمس حيناً وعطر الورد الصدوق حيناً آخر، لكن البيادر تبقى منسية ويبقى الدفء وحيداً في صدر الأب المصاب بحمى الوفاة، وعندما تأتي المنية يرحل كل دفء العالم ويستوطن الصقيع صمت الساعات. قراءتي المحايدة ليست نقدية الطابع بل استطلاعية لما وراء الكلمات التي تحمل سيف الدفء وترس الجليد، قراءة أردت فيها تسليط الضوء على عواطف الأنثى التي تبوح بأنوثتها وقليلات هن الجريئات اللواتي يتصدين لمسألة قد

تشبه الغزل المتشح بسواد الكشوح وبرد الحقيقة. دفء هيفاء فويتي جواد تسيطر على جموحه تارة وتطلق له العنان تارة أخرى فيرقص كجواد السيرك على أنغام تنبض به أنسجة الأنثى الشاعرة، إنه دفء الجسد منبع النشوة وموقد أوار يتحرق به لإرضاء المحبوب النزق الذي يرفض الرومانسية بما تحمل من شغف الحب فيقابل عباءته البدوية التي أراد بصقيع رقبته التي تتحول مسامها إلى مسامير أشبه بمناقير الغربان تهجم لتنهش شفاه الفرح الملتهب من جسدها، ومع ذلك لا تتردد بعطائها الحار سواء عند الموافقة أو الصدود، هذا العطاء يبقى جواد نار يذيب جليد الرجل القاسي الذي يستغل الأنوثة متى يريد ويخمد أوارها عند الإباء. ويبدأ الكر والفر بين دفء وصقيع" تلمس دفئي..فيثب جواد جاهلي بين يديك..يرقص طرباً.. على أنسجتي. أنشر عباءة الحب فوق رقبتك الباردة، فتنطلق المناقير السود.. تنهش لحم الفرح.." وتجابه هيفاء هجمة بروده فتطحن جزعها الأنثوي وتنثره على ما بقي من نار الحب الموقدة متناسية كل صقيع على وقع لحن جمعته من شتات، علها تقاوم بأغنيتها الصقيع. وتقول: " أطحن الخوف بعناقك.. وأحرق كتاب حواء اللعين.. أنسج من ضعفي..أغنية أمل." وتنجح المحاولةفتحصل في لحظة هاربة على بعض هبات دفءٍ من ناحيته تراها تيارات عاصفة فتسارع ناسية كل الصقيع المحيط لتبني حصونها من جديد مستغلة حتى حرارة نور الشمعة الباهت تعبث به رياح الرجل القطبية. "حين مرت تيارات دفئك.. بلحظة.. يمحى تراث أيامي.. فأستسلم لأصابعك.. تعيد بناء جداري.. وترتب من جديد.. خزائن عمري" هنا تبدو صورة تيارات بحر الدفء القادم من أصابع المحبوب كالأمواج العالية الحقيقية التي تهدم بلحظة واحدة وبإرادتها التامة كل أمجاد الأنوثة المحصنة داخل قلاع الشاطئ الرملية، فتستسلم هيفاء للدفء، وكيف لا وهي العالمة بسر الدفء، مستغلة فترة الهدنة لتكتسب طاقة جديدة تعيد بها نفسها إلى نفسها ولتبني قصوراً جديدة تخفي داخلها بركان لهفتها الثائر، لكنها لا تنجح بخداع غريمها الذي يصفع صفعة ثلجية واحدة تطيح بعظمة وعنفوان هذا البركان فيبدده ويحوله إلى رماد وردة كانت تنتظر وصول عبيرها إلى بحره عل الأريج يحمي محارات حبلى من غزو طيور الصقيع المتوثبة حذاء شاطئ الأمان. "بركان اللهفة..صفعه الثلج، فاستحالت ورود الانتظار رماداً. محارات الحروف.. أغرقت القلب..وحين لاح الشاطئ.. سرقها طائر الجليد." أمام هذا المنظر (الفظيع) تصاب هيفاء بالوجوم ويكبحها الصمت الذي شرع يردم بحار محارها التي أجهدها حفرها وملؤها بالدفء وكنوز الحياة أما ورود حدائق الشاطئ فتحزن تتشح بسواد العزاء بعد أن شهدت بأم العين مصرع الدفء واستشهاده على يد الصقيع. "على ضفة الصمت..يشرب الحزن نخبه..يولم لموت الياسمين وبحار الدفء.. يردمها الصمت.يمزق الشراع الأخير..وترتدي الحدائق ثوب الحداد." لكن هيفاء لا تمل صناعة الأمل أغنية تشرئب من دفء جسده هذه المرة، من جسد الرجل الساحر صانع الفرح وباعث الحياة.وهي بذلك تخاطبه وتتحداه وتذكره أنه رغم جبال جليده ما تزال تصنع دفأها وأغانيها وفرحها. "من دفئ صدرك..أغزل الأغاني وأسأل: هل حولتني أصابعك إلى فراشة..إلى أغنية؟..أم صرت أتقن فن الحياة في عينيك." حتى الوجوم والذهول يخلق عند الشاعرة مزرعة للأمل تستمده

من مفعول الصمت فتقول: "الصمت قد يحمي الباقي من الكلام.. والدفء الأخير..الصمت صار البوابة إلى كلام مباح." لكن ذاك الدفء الذي ظنت نفسها تستطيع به مقاومة صقيع الرجال لم يكن سوى سراب فقد ذراع قوته وارتمى في ظلام الصقيع..لم تستطع الورود الشاهدة إنقاذه رغم مقدرتها الذاتية على صنع الدفء من نور وحرارة الشمس الصديقة إذ التف الضباب المتآمر ليحجبها الضياء وليصفع وجه الحلم من جديد. "فقد الدفء ذراعه..فتنادت أسراب الوحشة..تطارد بقايا الفرح..وعلى لظى السؤال ترتحل الأماني..وهي تنثر الورود..تزرع عرائش ياسمين ..تستعير من الشمس دفئاً.. لكن الفجر يأتي شاحباً.. ويبدأ الرحيل إلى أفق يهزم الصفعة.. تتعانق الخيبات مع الأحزان.. وليالي البرد..وترشق وجه الحلم.. بغيمة ضباب." إنها لعبة جديدة يتقنها الرجل ولا شك ستجابهها الأنثى، إنها لعبة الانتظار في البرد التي تحول الأشياء جليداً، فتقعد قربه تنتظر آملة أن يصنع الجليد بدوام الانتظار دفأه الخاص فيحرق الثلوج ويساعد القلب بتأجيج بركانه، عندها سترفع علامة النصر إشارة الحب التي يفهمها الحبيب أكثر من غيره." أنتظر انتظاره.. يحرق الثلوج.. يصبح القلب ثورة بركان" وهكذا تشرع هيفاء بنثر بذرتها الدافئة على بيادرها وتغفو لتشعره بالأمان قربها فيتسلل إلى حلمها ويتم الوصال... قبل سطوع الشمس الذي سيزيل لا محال الضباب المخيم على فؤادها، لكن المفاجأة تسيدت الموقف وبدلاً من الدفء أنتشت البذور صقيعاً اكتسح نبضها على ذات البيادر بيادر الخيبة والهجر. " بيادر حروف بدفء قلبي..وباقة أمان بثوب الفجر..غزلتها وشاحاً لعمره..فوق الوسادة غفوت..حلمت بيده تضم جبيني..بشمس صباحه الضباب..بصوته يعمر قصوراً لنبضي.. ..صحوة غيابه وأدت حلمي.. وفوق الوسادة.. نبت الصقيع." ما الحل مع هذا الرجل بارد الصدر؟ وتذكر هيفاء الطفلة والدها العليل.. على فراش الفراق كان حار الصدر، لا يفل الحديد إلا الحديد، وتفكر هيفاء بفكرة طفولية، فكرة جنونية، تتمنى المرض لنفسها، فالمريض تعلو حرارته! أو تسترجع حياة أبيها وحرارة صدره؟ وتذكر أن والدها قد مات، إذن لا بد من شخص ما قد استعار تلك الحرارة، مسألة صعبة على ذهن الصغيرة. "وأحب أن يزور المرض جسدي، لأن صدر أبي كان يصير بحراً من الدفء.. ..صدرٌ آخر استعار دفأك؟" لا شك أنه صدر هذا الرجل بالذات، صدر الحبيب وهي بحاجة لهذا الدفء، وتصارحه فيعترف أنه هو الدفء لكنها البرد أرضاً وسماء وأن صقيعها أرض بور جدباء عاقر. ويكشف القناع في مقطوعة (العاقر) وهي النص الوحيد ذكوري الخطاب في الديوان "أرضك بور..لا ينبت فيها ثمر.. لن تكوني أماً..كلمة قالها القدر.. أرضك مفلسة .. أرضك ..بردها أزلي لا يندثر... أنت عاقر.. ذنوبك لا تمحى لا تغتفر." وتصفو السماء على حقيقة الصراع.دفء الأنثى، بلا تكريس للإرث الرجولي صقيع رجل يبحث عن وريث. الحب إذن مجرد غراء يلصق جسدين ليس من أجل الحب بل من أجل الاستمرارية. بعد هذا الجلاء تدعوه لاستعمارها حلالاً لصيفه وشتائه بدعوة مفتوحة له جبالها ووديانها، بحارها وحدائقها لتعطيه إعلانها الأخير أنها بانتدابه عليها تمتلك الحدود وحق تحقيق المصير. وعدها بمباركة عالمها الفريد وصدقت الوعد واكتست ثوب الانتظار لكن لعبة الانتظار والصقيع تعود

من جديد. "ذات عمر.. صدقت وعود الفرح..فاغتسلت بماء الأمل..... تعبت أقدام الانتظار..اهترأ ثوب العيد..وعلى الجدران نبتت وردة الصقيع... بهدوء.. أغلق نوافذ القلب..أسدل ستائر الأماني.. وأشعل شمعة انتظار.. من نوع آخر.." لا تمل هيفاء الانتظار، تصنع من أجله الشموع وأثواب الفرح، والدفء المكنون لا ينضب رغم جبال الجليد وفصول الصقيع الأربعة. حتى الورود صنعتها من الجليد كي تشبه وجه الحبيب أو صدره البعيد. فالورد من طبعه الدفء، إذن، تظن هيفاء أنها ستبعث في الورد الجليدي الدفء كم تجعل ذكرياتها من صدره الموقد الذي لا يخبو. "أما زال بعض الدفء عالقاً في زوايا القلب." وأظن هندسة هيفاء الدراسية وإتقانها فن الزوايا ألهماها أن الزوايا تعلق فيها البقايا، وأن الدفء يسكن صقيع القلب، فكيف إن تجمد وصار جليداً؟! فالدفء يدوم أطول في الخلوات والزوايا من الأشياء. خاصة أن الشمس قد شاركته الخيانة فأضاعت ذاكرتها وكيف لا وهي أنثى وهو رجل" ! لن أصرخ.. لأن الشمس بيننا فقدت ذاكرتها... تنكرت لدفئها.. وجلست تترقب مهرجان الأقنعة." هنا تبدأ هيفاء برسم أحلامها كل ليلة بنبض جديد، تصنع من السكينة شجرة تتسلقها، ففي الصعود حياة وسهر، وتغرف من جدول الليل مداد حزنها الذي سينعشها ذات فينيق، يهب في سماء أتقنت رسمها أيضاً، وفي ذات السماء سترسم أيضاً صدراً للحبيب دافئاً، تغفو على أضلعه، ولا تمل بعد ذلك الليالي الحالمة، أليست من صنع ريشتها! لكنها ابنة البحر، بغير بحر لا ينمو محار المستقبل الثري، وبلا قلاع لا يكبر حلم على الشاطئ. تعود هيفاء إلى شاطئ الحلم لتمارس هوايتها الجديدة، الرسم، تغمس ريشتها في مداد أحزانها، وترسم قبلة حارة، وتجمع باقة زهر من وجدانها لتبني بها حصناً على الرمل، وسهولاً خضراء في حضن الوقت الدافئ، من دون أن تعير انتباهاً للبحر الذي يراقبها بعينه الماكرة من الخلف، يتمطى البحر بموجات كريهات لتهدم كلها الأحلام والأرحام، بوجه كان يوماً ما حبيباً، ما يزال عطره يفوح في الأمداء، ثم يتجمع قربها صخرة خالدة تأبى الخروج من ذاكرتها، أو من كيانها، ومن قال إن صخرة الحبيب تسد أبواب الذاكرة، ها هي الفصول تترى، كلها ربيع وخضرة غناء، ما أروعك يا حلم هيفاء الهانئ الطروب! كل شيء يعجب العاشقة وهم، هكذا يرى الصقيع، هذا الرأي يقود إلى سياج يحيط بأحلام هيفاء الوردية التي صنعتها من عتق الانتظار واللهفة والصقيع اللامتناهي لموجات التسونامي الهدامة. وعندما يحل شتاء القلب تغيب الحروف ويتراكم الثلج على بوابات القلب. وتفتح هيفاء في كوخها الصغير منجماً للفحم، وتصنع من وارداتها جمر الذاكرة،وهو الدواء الوحيد لنار الصقيع الذي هطل على كيانها طوال هذا الشتاء. لكنها تفاجأ بأن تعبها دوماً يروح سدى. "غابت الحروف..واستوطنت الثلوج بوابة القلب.. .. في فصل الغياب أفتح مخازن الذاكرة..أنقب عن مواسم الجمر.. لأطفئ نار الجليد.. .. الشتاء أحرق زهور الأماني.. أغلق نوافذ الشمس..وحدها الرياح.. فتحت ذراعيها.. وفي الطريق إلى حضنها..تطايرت كل أوراق الفرح... ..لا زاد يكفي الروح..لا جمر يطفئ الجليد.. ..أحرق الصقيع قلبي.. وهو ينتظر شالاً من حروف." في فصل جديد من فصول الحكاية تظهر أنثى ثانية، حامية، لها أوار مستطير، ولأنها تعرف أن

غريمتها تصنع من الجليد ناراً لجذب الحبيب المشترك تنشر أشرعتها كي تخفي دفأها وكي تأمن الدروب العديدة المطروقة إلى صدر الحبيب. هي عرفت أن العقم كان حالة، وأن الرحم قد يخطئ، وها هو قد أخطأ فالوليد يغرد في حضن الدفء الموعود. وتكيد حواء الأفعى لحواء الإنسان فتحرق كل الحروف والألسنة وجوانح الملائكة الرحيمة لتخرج بإثمها من بوابة الجنة السفلى نحو قبر تِبره صلصال. "حين شرعتْ بنثر الحجب فوق لهيبها ..عرفتُ أنها خافت.. وأنها فقدت الأمان في الدروب.. ..أفعى اللحظات ..قضمت حجاب الحكاية.. اغتالت جسور الدفء.. اغتالت قلباً... كان ما يزال يهجئ أول حروفه.. ..ثم هبطت إلى الأرض.. عادت إلى الصلصال من جديد."

وتصلي هيفاء صلاة شكر للرب المعبود الذي مكنها من قوة صبرها وصنع الدفء من حطام الأماني. "سألقي كل أوراق القهر.. وأحرقها في مدفأة الحلم.. ..ثم أصلي ...صلاة شكر ..لأن قلبي امتلك نبضه... في زمن أصبح فيه الحب معجزة."

تختم هيفاء قصة صراع دفئها مع صقيع رجلها الهارب بعنفوان صمودها، لأن مدفأة الحلم ستبقي أوراق الربيع في قلبها الذي تخلى وللأبد عن أوراق القهر، وتصلي صلاة الشكر لعودة النبض إلى قلبها الذي شتته الصقيع لعمر كاد أن يستطيل.

❑❑

قراءات نقدية ..

(البحر يهجر الشرق)(1)

سماتُ ما بعد حداثية لبوح الكائن المنسيّ

□ د. رضا الأبيض*

1ـ السّردُ ما بعد الحداثي:

1-1- القصة القصيرة جنسٌ في القصّ له قوانينه التي تنتجُه وخصائصُه التي تميّزه(2)، بيد أنّ هذه القوانينَ لا تعرفُ الثبات والاستقرار. فالخصائصُ ليست في الواقع سوى مكوّنات هويّة ديناميكية متحوّلة وملتبسة تُفقد الأجناسَ ما به تكون نقية خالصة.

ورغم أنّ القصة القصيرةَ (الأقصوصة..) خطاب يتّسم بالإيجاز(3) والتكثيفِ (مقارنة بالرواية..) إلاّ أنها تظلّ مِساحةً إبداعية وجمالية مفتوحة.

1-2- وللقصّة بأنواعها (قصة قصيرة، أقصوصة، قصيرة جدّاً..)، كما هو الشأن بالنسبة إلى الأدب عامة، صلاتٌ بعصرها، وبالسياقات التي تنشأ وتُستقبل فيها(4).

ولا اختلاف، فيما أعتقد، على أنّ العصرَ الذي نعيش هو "عصر ما بعد الحداثة" (الأنظمة الشمولية، السباق النووي، الحروب..) الذي يشكّل نقيضا لـ"عصر الحداثة".

ما معنى "ما بعد حداثة "؟ وهل هناك ما بعد حداثة واحدة؟

ليس هناك إجماع حول معنى ما بعد الحداثية حسب إيهاب حسن غير أن ذلك لا يمنع من الاقتراب من المعنى، وبالاستتباع الكشف عن سمات فن/ أدب ما بعد الحداثة التي منها حسب رأيه: " اختلاط الأساليب، والشظايا، والنسبية،

* - رضا الأبيض مساعد تعليم عال (جامعة قابس تونس)، وناقد أدبي.

والمحاكاة الساخرة، والقص واللصق، ومقاومة الروح الشمولية، والأيديولوجيا"(5).

في الحقيقة ثمة "ما بعد حداثات" كثيرة(6) لا تتماثل في كل مكان وليست شاملة(7)، غير أنها تشترك جميعُها في تشكيل ما يمكن وصفه بأنه :عصر ما بعد الحداثة. ولهذا العصر، كسائر العصور، سماتٌ عامّة تميّزه تتجلى في أدبه، ليس انعكاساً مرآوياً ساذجاً بل جدلاً وتفاعلاً خلاقين.

1- 3- ولعلّ رصدَ سمات عصر ما بعد الحداثة يقتضي منّا بدءاً أن نتوقف عند سمات عصر الحداثة الذي سيكون أدبُ ما بعد الحداثة نقداً له ومحاولة لتجاوزه.

إنّ من سمات عصر الحداثة التقنية والعلم الرياضي وأفول المعاني القدسيّة والعمل والإنتاج..(8) وهي سمات وخصائصُ كانت نتيجة للحوار بين العقل والذات، كما ذهب إلى ذلك آلان تورين(9).

هذه السمات تشكّل مجتمعة" النموذج العقلاني" الذي كان موضوع نقد وتجاوز في عصر / أدب ما بعد الحداثة.

1.4ـ سمات عصر ما بعد الحداثة:

وصف المؤرخُ البريطاني توينبي Toynbee (ت1975) عصر ما بعد الحداثة بأنه "عصر الاضطراب الاجتماعي والفوضى الشاملة" مقارنة بعصر الحداثة عصر الطبقة البرجوازية المتوسطة والاستقرار الاجتماعي والعقلانية والتقدم.. و من أبرز سماتِ هذا العصر أنّ الذاتَ فيه صارت حرّة واستهلاكية ومبعثرةً وفصاميّة. إنها لم تعدْ رمزاً لليقين وللحقيقة والنظام الذي أصبح على حدّ عبارة رولان بارت "عدوّ الإنسان"(10)، بعد أن كان سبيل تقدمه وسعادته. وهو في رأي إيهاب حسن "عصر التشتت، والاختلاف، إذ تثار فيه الأسئلة الكثيرة حول الهوية الثقافية، والدينية، والشخصية"(11).

1.5ـ ما هي سمات أدب عصر ما بعد الحداثة؟

تجلت هذه السّماتُ في الفنون عامّة وفي الأدب خاصّة. ففي مجال المعمار فضّل المعماريون والمهندسُون غيرَ المنتظم والمشتتَ والمنقطعَ، ومزجُوا المواد في أسلوب تهكميٍّ. وفي الفن التشكيلي اعتمد فنانو ما بعد الحداثة الخلطَ والالصاق وفككوا النماذج وفضلوا المشوّشَ وراهنوا على السخرية. وكذلك كانت الاختياراتُ في مجال الموسيقى والسينما...

لقد كانت الممارسات الفنيّة مجتمعةً في عصر ما بعد الحداثة تنزعُ إلى الاعتماد على مبدأ عامّ هو: الغيريّة Altérité وهو مبدأ ولّد بدوره أسلوبَ التشظّي fragmentation وأسلوبَ التهجين métissage نقيضاً لمبدأ النقاء الذي ميّز علم الجمال الحداثي.

والناظرُ في النصوص الأدبية والقصصية التي حملت ملامحَ عصرها وعبرت عنها يلاحظُ أنها تقوم على مبادئَ منها التعدّدُ (الأصوات، المرجعيات..) وتداخل الأجناسِ وعلى تقنياتٍ مثل الإلصاق والتقطيع.. سعياً من المبدعين إلى كتابة غيرِ منسجمة تخلقُ التباين وتحقّق التباعدَ.

إنّ سمة النص الادبيِّ ما بعد الحداثي أنّه متشظّ texte fragmental، والتشظي لا يعني التقطّع الدالَّ على عدم الاكتمال texte fragmentaire بسبب عجز أو موت، وإنما هو كتابة واعية توجّهها خلفية فلسفية ورؤية جمالية

يبغي من ورائها الكاتبُ تحقيق آثار فنيّة وغاياتٍ فكريةً وإيديولوجية..

ولقد تحقّق التشظي في نصوص ميشال بوتور Michel Butor وفيليب سولير Philipe Sollers، على سبيل المثال، وآخرين.. تحقيقا لاختيارات أسلوبية من قبيل التهجين hybridation والتداخل الأجناسيِّ. وهو ما جعل هويّة النصوصِ الانفصاليةَ Discontinuité نقيضاً للمفهوم التقليدي للهوية الأجناسية (12)..

ولا شكّ بأنّ هذه الهجنة وهذا التعدّدَ والتداخل دالة على أنّ الكاتبَ كائنٌ مرتحلٌ بين الثقافات واللغات. وهو ما سينعكسُ أيضا على بناء شخصياته. فسمة شخصياتِ القصّ ما بعد الحداثي لا مركزية النظرة والتردّدُ والشكّ. إنّها شخصياتٌ لا تدّعي علماً ولا تزعم يقينا، وهو ما ما يمنحها قدرة على استيعاب المختلفِ والمغاير.

وما يميّزُ كونُ الشخصية في سردِ ما بعد الحداثة أنّه غيريٌّ يرفض الإقصاءَ ويتحرّك على قاعدة أنّ "الأنا آخر". وهو ما كان له صدًى في موضوعات هذا السّرد، فانفتحَ على الآخر والمهمّش والسطحيِّ وعلى الممنوع والمحرّم، وصار فضاءً للبوح بالسّيريّ والحميميّ، ومجالاً للخوضِ في قضايا الأقلياتِ والاثنيات(13) و"الجماعات المغمورة المهمشة" على حدّ عبارة فرانك أوكونور(14)، ومجالاً للخوض في الطابوهات التي استبعدتها "السرديات الكبرى" ونماذجُ الهوية المغلقة.

ومن سماتِ السّرد ما بعد حداثي تنوّعُ اللغات وتداخلُ المكتوب والشفويّ وانهيارُ الحبكة وامتلاء النصّ بالفراغات وبالصمت، وتكليف، في كثير من الأحيان، السّارد الكاتب narrateur- écrivain بوظيفة السرد، وهو ما ينتج عنه، عادة، تلازمُ الاهتمام بالعالم والاهتمام بمساراتِ كتابته " وزوال الحدود بين النص والنقد(15)..

1- 6- إن عصرَ ما بعد الحداثة ليس قطيعة جذريّة مع ما سبقه بقدر ما هو قطيعة واستمرار في آن(16). كذلك الشأن بالنسبة إلى الأدبِ. ففي أدب ما بعد الحداثة استمرارٌ لسمات أدب الحداثة، ولا يخلو أدبُ الحداثة أيضا من خصائصَ أدبِ ما بعد الحداثة. وهو ما يعني أنّ الكلام على الخصائص والسمات إنّما هو كلام على الغالب والمهيمن منها.

***

2ـ سمات ما بعد حداثية في مجموعة " البحر يهجر الشرق "

والناظرُ في مجموعة سفيان بن عون " البحر يهجر الشرق " يلاحظ أنّ بعضَ سماتها الإنشائية والجمالية هي من سماتِ الأدب ما بعد الحداثيِّ.

يتجلّى ذلك في اعتماد الكاتبِ تقنية التشظي والتداخل الأجناسيِّ وفي اتصاف رُوَاتِه بانعدام اليقين وباهتمامه بالذات وبالمهمّش..

2ـ1ـ التداخل الأجناسيّ :

تتنزل مجموعة " البحر يهجر الشرقَ " ضمن جنس القصّ / السّرد عامة، وتتضمن نصوصاً تتنوّعُ قصةً قصيرة وأقصوصة وقصة قصيرةً جدا.

هي مجموعة تعلن عن انتمائها إلى القصّة عتباتُها (العنوان الفرعي، ص3)، وإشاراتٌ أخرى على الغلاف الرابع. فعلى الغلافِ الرابع نقرأ نصّا مصاحِبا أوّلا هو تعريف موجز بالكاتب، جاء فيه أنّه "كاتب قصة قصيرة". ونقرأ مصاحِبا

نصيّا ثانياً هو من جنس النقد لا نعرف صاحبَه ولا مصدرَه، قد يكون من وضعِ النّاشر، جاء فيه "هذه القصص قصص واقعيّة حاول فيها الكاتب سفيان بن عون أنْ يجرّب أساليبَ مختلفةً [...] لينشئ قصصاً أقربَ إلى القصص العجائبية الغرائبية".

تبني الإشارة الأولى (العنوان الفرعي) عقداً مع القارئ فيستقبلُ الكتابَ باعتباره قصصا وينزّل المجموعة ضمن مجالها الأجناسيّ. والقصصُ جمع قصّة. وللقصّة كما هو معلوم تعريفاتٌ كثيرة ما يهمّنا منها في هذا السياق أنّها جنسٌ أدبيّ حاول النقاد أن يضبطوا الخصائصَ التي تميّزه عن أجناس في الكتابة الإبداعية قريبة منه.

في الواقع لا يوجد تعريفٌ جامع مانعٌ للقصة القصيرة. والسببُ في ذلك أنها جنسٌ genre متعدّدُ الأشكال polymorphe، يبدُو مقاوماً لكلّ محاولة تعريف وضبطٍ، حتى أنّ بعضَ النقاد أنكر وجود القصة جنساً، وذهب إلى القول بأنّه لا وجود إلاّ لنصوص مفردةٍ لا يكرّرُ أحدُها الآخر(17).

ويقول أزوالد Ozwald إن "جيد" Gide يرى أنَّ القصة القصيرة تكتب لتقرأ دفعة واحدة أمّا بودلير Baudelaire فيؤكّد كثافتها مقابل الرواية(18)، ويذهب الإنشائيون إلى أنّ النص لا يكون قصّة إلاّ إذا شكّل قصصيته أي ما به يكون قصّة، وليس التركيزُ والإيجاز سوى أحد ملامح هذه القصصيّة.

ومن مظاهر خصوصية جنسِ القصة أيضا الإيحاءُ باللغة حتى تكاد المسافة بينها وبين الشعر تتلاشى(19) ومن خصائصها الغنائيةُ والانفتاحُ على الأجناس الأخرى..

وإن المتدبّرَ لمجموعة بن عون القصصية، يلاحظ أنّها انفتحت على أجناسٍ وفنونٍ شتى كالمسرح والشعرِ والخرافة.

لقد استدعى بن عون المسرحَ موضوعاً وشكلاً أوأسلوباً في الكتابة. وهو إذ يستدعيه في مقام كتابة القصّة فإنّه، أي المسرح، يكيّف قصصيّة القصّة فتغدو تشكيلاً جديداً محققاً للتعدّد والاتساع وانتفاء وهم " نقاء الجنس"..

ما القرائنُ الدالة على حضور "المسرحيِّ" في نصوص بن عون القصصيّة؟ وما آثارُ هذا الحضورِ ووظائفُه؟

بالعودة إلى أقصوصتين هما: المطعم (ع4)، والبحر يهجر الشرق (ع 3)، بدا لنا حضورُ المسرح في القصّة على النحو التالي:

أ- المسرح موضوعاً:

جسّدت هذا الاختيارَ أقصوصةُ "المطعم"، وملخصّ هذه القصةِ أنّ الرّاوي دخلَ وأصدقاءَه مطعماً للأكل والشرب ولما طابَ المقامُ خطرت لإحدى الشخصيات (هي) فكرةُ أن يمثلوا مسرحيةً. قال الراوي: " **وقفتْ، اقترحتْ علينا أن نمثل مسرحيتنا الأخيرة** " (ص41). لقي الاقتراحُ الموافقة، وتحوّل المطعم إلى فضاءٍ مسرحيٍّ فرض على الأصدقاء إعادة تنظيمه على النحو الذي يسمح لهم بلعب الأدوار. يقول الراوي: "**ازحنا بعض الطاولات والكراسي..**" **ويقول: "حولنا الصالون إلى قاعة عرض"** (ص42).

تحوّل الأصدقاءُ إلى ممثلين وصار روادُ المطعم جمهوراً مشاهداً يتابعُ التمثيل ويعبّر عن شعوره وموقفه إلحاحاً على سرعة التمثيل أو صمتا أو تصفيراً وغضباً.. وانتهت المسرحية / اللعبة بخروج الأصدقاء من المطعم إلى الشارعِ.

لقد كانت المسرحية في هذه الأقصوصة حدثاً أو هي مسارٌ سرديّ فرعيّ أطّره المسارُ الرئيسيُّ الذي حكاه الراويّ الذي وإنْ كان شخصية أساسيةً في الحكاية جمعَ بين فعل الرّواية والمشاركة في الأحداث، فإنّه بدَا أثناء التمثيل، على الأقل في الظاهر، شخصية ثانويةً. فلقد وافقَ على الاقتراح وساهمَ في إعداد الفضاءِ. يقول :" **توجهت إلى الباب أغلقه من الداخل..**" و"**دخلنا عليهم فجأة**" (ص 42)، لكنه ارتضى لنفسه ألاّ يفعل شيئا على الرّكحِ. لقد ظلّ واقفا ثم انكمشَ على نفسه إلى أن صار كما قال: "**كتلة واحدة لا تبدي حراكا** " (ص 43). وكانت آخرُ مشاهد المسرحية مشهد الرّاوي وقد حمله أصدقاؤُه. قال :"**عاد الجميع بعد ذلك ليحملوني وكان ذلك آخر مشهد** " (ص 43).

لقد كانت المسرحية موضوعاً في هذه القصة أي حدثا وتجربة خاضتها شخصياتُ الحكاية. ومن طريفِ هذه المسرحية أنه لم يكن لها موضوعٌ محدّد. فلقد قرر الأصدقاء أن يمثل كلّ واحد منهم دورا يختاره. فكانت فرصة ومساحة للقول أو الفعل الحرّ. فمن الأصدقاءِ / الممثلين من صاح ومنهم من رقصَ أو نفخ أو بكَى.. باستثناء الرّاوي الذي اختارَ الصمتَ.

فإذا علمنا أنّ الراوي (قد أخبرنا بذلك) عاشقٌ وحافظ للغناءِ وعارفٌ بالشّعر العربيّ والأجنبيِّ القديم والجديد، تساءلنا عن سبب صمته ودلالاتِ هذا الصمتِ.

إنّ الصمتَ والإيماءَ بالجسد لا شكّ خطابٌ حامل لرسائل كثيرةٍ. ومن دلالات صمت الرّاوي / الممثل وتعطله عن الحركة مَا نقرؤه خارج مشهدِ التمثيل، فالرّاوي كشف منذ بداية القصة عن رغبته في أنْ يتناول الغداءَ في بيته، ولقد أبدى انزعاجَه من صخب التقنياتِ الحديثة التي استبدلت الواقعَ الواقعيَّ بآخرَ افتراضيّ وهميٍّ يتعامل الناسُ (يمثلهم صاحبُ المطعم) معه على أنّه عينُ الحقيقة. ولقد أشارَ إلى أنه يخافُ نهايات لقاءاتِ المطاعم والحاناتِ. لقد بدا غارقاً في عالمِه الذاتيِّ لم يشارك الأصدقاءَ المجيء إلى المطعم إلاّ مجاملةً وضاق صدرُه من الكلام والثرثرة. ولم يتمكن التمثيلُ من أن يفكّ عنه هذا الحصارَ، فعِوَض أنْ ينطلق صوتاً وحركة انكمشَ على ذاته. وفي الخارج لم يجد غير تكرارِ مقطعٍ من أغنية يبدّدُ به حزناً عميقاً أيقظته آخرُ الأنباء عن الحرب. وإنّ قولَه: "**أية حرب؟ لا أدري**" ممّا يؤكّد عزلتَه أو رغبته في أن يظلّ منعزلاً في عالمه الخاصّ ناكراً لما يجري حوله. إنّه لا يرغبُ في مشاركة ولا يدّعي بطولة. فالبطل باطلٌ. إنه شخصية يحاصرُها الخوفُ والموتُ وتنهشُها الهزائم على المستويين الفردي والجماعيّ. شبّه علاقته بـ (هي) بالغرق وبالحصارِ. وقال أحدُ أصدقائه يصفه: إنّه رجل لا يصلح لشيء. أمّا شلّته من الكتاب والمثقفين فلم يبق لها أيضا غير السّكر والتبوّلِ واجترار الهزائم والثرثرة..

بيد أنّه وإن نأى بنفسِه عن عالم الآخرين نجده يشاركُهم ما اجتهدَ في أن يدفعه عن نفسه: الثرثرة. نعم الثرثرة، فهل نسيتم أنه هو الرّاوي؟

ب ـ المسرحُ شكلاً :

جسدت الأقصوصة الثالثةُ " البحر يهجر الشرق " (صص 25- 36)، والتي صار عنوانُها عنواناً للمجموعة، تجربةَ كسر الحدودِ بين الأجناس وبالتالي تجريب كتابة نصّ عابرٍ للحدود.

ولعلّ اختيار عنوان هذه الأقصوصة عنواناً للمجموعة لا يشير إلى موقعِها من نفس الكاتبِ فحسب بل أيضا إلى أنّ التداخلَ بين الأجناس الذي يميّزها هو من الرهانات الأساسيّة في تجربة كتابة هذه المجموعة.

في أقصوصة "البحرُ يهجر الشرق" امّحت الجدرانُ الفاصلة بين القصة والمسرح ليستحيل النصُّ "مرجاً فسيحاً" على حد عبارة سيباستيان مرسيه(21).

بدأت الأقصوصة سُردا. يقول الراوي: "**كنتُ دائماً مرتعباً بطريقة ما..**" (ص25)، ثم تحوّلت إلى نصّ مسرحيٍّ قسّمه المؤلف إلى ثلاثة مشاهدَ ونهاية. وأقام كلّ مشهدٍ على ما ألفَ القارئُ أنّه من مميزاتِ النصّ المسرحيِّ أي الإشاراتِ الركحية والحوارِ بالإضافة إلى مصاحباتٍ نصيّة (عناوين فرعية) مثل: مشهد، حركة، ستار..

ومثلما التبسَ المسرحُ بالنصِّ القصصيِّ واخترقه السّردُ النصَّ المسرحيَّ سواء بالعدول عن المسرحِ إلى القص من جديدٍ أو بالإطالة في نصِّ الإشارة أو الحوارِ ليصبح أقربَ إلى المقطع القصصيِّ.

إنّ الحضورَ الطافحَ للمسْرح في النصّ شظّى الحكايةَ وسلبَ الأقصُوصة هويتَها الأجناسيَّة بالمعنى التقليديّ فصارت هويةً ملتبسَة ومنفتحة، لتتطابق بذلك مع الهوية المفككّة لشخصية الرّاوي الذي فقدَ التجانس وصار يسكنُ الاغترابَ ويخافُ الفناءَ.

فالرّاوي في " البحر يهجر الشرق " دائم الارتعابِ والحيرةِ يرغبُ في أنْ يقيم علاقة سليمةً مع الأشياءِ من حوله، لكنَّ الأشياءَ تبدو له غيرَ مفهومة فتهربُ عنه (انظر أيضا أقصوصة: تقاطيع رجل ميت، ص 90) ويتنامى في داخله الشعورُ بالقرف والاختناقِ.

ولقد عبّر هذا التراسلُ بين الأجناسِ عن اختيار جماليٍّ وعن استجابة لهمّ حضاريٍّ تسمه هزائمُ متلاحقة بدءاً بنزول غرباء ذاتَ زمن بعيدٍ على ساحل المدينة فاختفاء أهلها في الرمال وانتهاءً ببحر يأتيهم من الغربِ ليخطفَ صباياهم ويرفضَ العودة إلى الشرق.

إنّ "حيرة " النصّ أجناسيّاً من حيرة الراوي / البطل، وإن غرابةَ شكله من غرابة أحداث القصة ووقائعها. ولا شكّ، برأينا، في أنّ حيرة الراوي / البطل كانت محاولة واعية من المؤلفِ لخلخلة الجاهز من الوعي تنضافُ إلى خلخلة الجاهز من الأشكالِ.

2ـ 2ـ: التشظي

ثمة فرق بين نصٍّ متشظ texte fragmental ونصّ مقطّعٍ أو غيرِ مكتمل fragmentaire، فالمتشظي يدلّ على كتابة واعية وعلى اختيار جماليّ. إنها الرغبة في كتابة نصّ انفصاليِّ الهوية discontinuité.

ويتحققّ التشظي عبر تقنياتٍ ووسائلَ منها المزجُ بين الأشكال والتهجينُ والتداخل بين الأجناس والتعدّدُ اللغوي وعبر التوقفات والبياضات، ويتجلّى أيضا في سمات الشخصياتِ ورؤيتها.

ومن مظاهرِ المزج بين الأشكال في إطار ما يمكن تسميته: الاتساعيّة النصيّة، تضمّنُ أقصوصة "الهامات والشيخ عقم والأطفال " (ع1) نصوصاً مختلفة، وقيامُها على آليات في الامتصاص عديدةٍ.

لقد وظف ابن عون في كتابتها مقطعاً شعريّاً لأدونيس اختاره تصديراً للأقصوصة ونصّه: "**كيف أشرح بكلمات تجيء من هذا العالم ضوءا يجيء ممّا وراءه**". سؤالٌ انكاريٌّ دالٌ على أنّ العبارة تضيق إذْ تقدُّ من طين العالم، فلا تقدر على أن تصفَ الضوءَ القادم من ورائه. وعليه يكونُ من الحتميّ على الكاتب، إذا أراد ملاحقة هذا الضوءِ ،أن يستعين بلغة الشّعر فهي لغة الإيحاءِ والرمز.. ولقد تجلى هذا السعيُ في مقاطعَ من نصّ الأقصوصة عدلت فيها اللغة عن أن تسميَّ وتصفَ إلى الإشارة والإيحاء. من ذلك مثلا قول الشيخ: "**أصنع تاريخي من وهج الكلمات أولد من رحم التاريخ من لحظة عابرة أنا أحيا، من وقفة على ضفاف البحر أنا أبتلع كلّ الدنيا**" (صص16- 17).

وفي السّياق ذاتِه يوظف الكاتبُ شكلاً في السّردِ قديماً هو الخرافةُ (عزوز القايلة ومداد إيده)، امتصتها الأقصوصةُ فصارت جزءاً من بنيتها تحقق فيها وظائف قصصيّة كردع الأطفال وإعلان بداية الكارثة. ولما كانت الخرافة نصّا من الموروث الشعبيّ المحلّي تبسّط الكاتب في شرح محتواها في هامشين حققا وظيفة التفسير، فمنحا القارئ ما به يستعينُ على القراءة والتأويل. ولقد حقّق الهامشان تنويعاً أسلوبيّاً حقّق قيمة التشظي إذ صارت الأقصوصةُ تجميعَ نصوص يحتل كلّ منها موقعا من الفضاءِ: العنوان والتصديرُ والهوامشُ والمتنُ الذي انقسم بدوره إلى مقطعين باعتماد رموز طباعية (النجمات).

ومن مظاهرِ التشظيِّ في هذه الأقصوصة الفراغاتُ التي كثيرا ما ملأها الكاتبُ بثلاث نقاط مسترسلة اتخذت في علاقتها بالجملِ ثلاثة مواقع: البداية والوسط والنهاية. وهي فراغاتٌ دالة على تعطّل قصديّ للكلام (للكتابة)، محقّق لوظيفة جمالية ودلاليّة: فهي شكلياً تجعل كتابة الأقصوصة شبيهة بطريقة كتابة الأسطر الشعرية، وتقطعُ سير السّرد والحركة، وتضْفِي على المكتوب خصائصَ شفوية تنسجم مع وظيفة المحدث التي لعبها الراوي. فالرّاوي إذ يروي يستحضر مروياً له (أنتم). يقول: "**هل أحدثكم عنها؟** ".

وللفراغاتِ دلالة على نزوع الشخصية إلى تشظية العالم بتشظية سرده، وهو ما يمنح القارئَ فرصة للمساهمة في بناء المعنى.

3.2: الرّاوي: انعدامُ اليقين

أما زال الرّاوي يفهم العالم؟ لقد كان يفهمه عندما كان منسجماً. يقول ألان روب غريي في"مدخل لحياة الكاتب": "إن تماسكَ العالم وفهمَ الراوي له يشكلان وحدة تخوّل ذلك النوعَ الخاصَّ تماماً من الخطابات: خطابِ الحقيقة"(21).

أما في سياق عصر ما بعد الحداثة فقد صارَ انعدامُ اليقين سمة رئيسية وقيمة التجربة الفنية. هو قيمة من جهة كونه باعثاً على التجربة والمغامرة. ومن شأن لا يقين الراّوي والشخصيات أن يفسحَ المجالَ أمام القارئ للتأويلِ والمساهمة في بناءِ المعنى. ويُعبّرُ اللايقين عن التواضع، وقد يُعبّر عن الخيبة والفراغ وقد يصيرُ عدمية وعبثاً سببه ثقل المعاناة وجسامة التضحيات ،الفردية أو الجماعية، من دون بلوغ هدفٍ أو مرام.

ومن المؤشرات الدالة على انعدام اليقين، في مجموعة بن عون القصصية، الجهلُ بالذاتِ بقدراتِها وبرغباتها، والشعورُ بالغربة في العلاقة بالأمكنة والناس، والتعبير عن لا جدوى التواصلِ والحوار..

ومـن المؤشـرات الدالـة علـى انعـدام الـيقين الاضطرابُ ومحو المكتوب أو العدول عن القول.

وفي أقاصيص بن عون يقفُ الـرّاوي أعـزلَ في مواجهـة عـالم غـامض مشـوّه يعجـز عـن فهمـه والانسـجام معـه، ويختـار لتجسـيدِ ذلـك أسـاليبَ وتقنيـاتٍ في الكتابـة مثـل كسـر خطيـة الـزمن والحلـم والتنـاص والتقطيـع والتغريـب وتشـريك القارئ..

إنّ الراوي/ الرّواة، في أقاصيص بن عون وإنْ أنجـز وظيفـة الرّواية واسـتبدّ بهـا، فإنّـه ظلّ دائـمَ الحيرة كثير التسـاؤلَ، رؤيتـه نسـبيّة متبدّلـة، بـل كثيراً ما كـانَ بلا موقف فهو لا يـزعم يقينـاً و لا يدّعي علماً. يُجْهد نفسَه ليتذكر أشياء فـلا يفلحُ. يقـول: **"كلّمـا حاولـت أن أتـذكر كيـف حـدث ذلـك لم أكـن أجـد إلاّ صـوراً"** (ص 115)، ولا يجـد حرجـاً في أن يصـف نفسَـه بـالعجز والفشـل والخيبـة. يقـول: **"أفـتش في ذاكرتـي عـن نجـاح حقيقـي فـلا أجـده [..] إنّ الفشـل [..] يغطـي كـل حيـاتي"** (ص 116). هـو راوٍ وإنْ هـيمن علـى فعـل التلفظ، ورغم أن الرؤية الغالبة كانت رؤيتـه، إلاّ أنهـا لم تكـن رؤيـة بطوليـة متعاليـة، بقـدر مـا كانت محاسبة قاسية للذات وتعريّاً أمـام الآخـرِ، فلـم يخـف إظهـار مـا فيـه مـن عجـز وجهـل وضيـاع يصل حدّ الغياب..

وبذلك يكون تشظي العـالم الـذي تشخّصـه الكتابـة في مجموعـة بـن عـون القصصيّة هـو مـن سمات الراوي الذي ينهض بفعل التشخيص أيضـا. فـالرّاوي في أغلـب قصـص بـن عـون مطـرودٌ مـن مملكـة السـعادة، يجـترّ خيبـاتٍ مؤلمـةً، ورغـم اعترافه بأخطائه لحبيبته وللناس من حوله إلاّ أنـه لم يستعد، ولم يعيدوا إليه، انسجامه.

في زمن الفحولة الوهميّة يتعرّى أمامَ الجميع. فيقول في "اعترافات رجل يأكل نفسـه": **"أعـترف لكـم منـذ البدايـة أنـي أخطـأت [..] في زمـن يعتـدّ فيـه الرجـال برجولـة وفحولـة مطعونـة إلى حـدّ النخـاع لـيس مـن السـهل أن يعـترف فيـه أي رجـل هكذا ووبساطة أنـه أخطـأ. لكـن أنـا يـا سـادتي هذا الرجل أعترف لكـم أنـي أخطـأت"** (ص 19). وحـين يرغـبُ في أن يتراجـع عـن الاعـتراف يكـون الفـأس قد وقـع في الـرأس، فيأكـل نفسَـه. إنـه راو عاجز جسدياً " **قالت زوجته وهـي تسرّ لجارتها [..] أشتاق لرائحـة لحمـه إنّ جسـدي يتمـزق كـلّ ليلـة وحيداً وهـو إلى جـانبي باهـت ينظـر إلى السـقف.."** (أقصوصـة السـقوط الليلـي، ص 57) وروحيّـا، ينتهـي بـه مسـارُ القـصّ إلى أن يأكـل نفسَـه في صورة غرائبية دالة على أنّـه اختار أن يغيّب نفسَـه وهـو المغيّـبُ أصـلاً مـن قبـل الآخـرين. فيتضـاعف بذلك، في تجربتـه، التغييـبُ رمـزا للعنـف المسلّط علـى الـذات في عـالم اختـارت الكتابـة أن تعمّـق تشـظيه بأسـاليب مختلفـة مثـل الحـذف والتقطيـع والتشـذير والنفـي والصـور الغرائبيـة لتحتفـي بمـا اختفى وراء سطحه أو تُرك على هامشه..

2.3ـ الاحتفاء بالمهمَش / بوح الذات.

بهذه الـذاتِ الحزينـة (عنـوان القصـة ع5: أيـة وقلبي الحزين) أو التي سقطت (عنوان القصـة ع7: السقوط الليلـي) والـتي تحوّلـت بفعل قسـوة العـالمِ إلى مجـرم (القصـة ع 13 الجريمـة) أو تلـك الـتي تمنت أن تصبحَ برغوثاً (القصة ع 18: البراغيـث) والـتي اختـارت أن تأكـل نفسَها (عنـوان القصـة ع 2: اعترافـات رجـل يأكـل نفسـه) أو الـتي ماتـت (عنـوان القصـة ع 1 تقـاطيع رجـل ميّـت).. تحتفـي أقاصـيصُ بـن عـون، فتتخلـى عـن البطـوليّ

والكامل الناجز والمركزيّ.. تستبعده وتفكّكه وتحتقره، وعوضاً عنه تستدعِي ذاتاً مهمشة يهدّدها الخرابُ ويحاصرُها الغيابُ والتغييبُ، تستدعيها بلا اسم، عارية إلاّ من الوجَع، مرتحلةً في ذكرياتِ خيباتها وكوابيسَ ليلها وتيْهِ يقظتها، فيرسمُ ألَمها وشوقها ونبوءتها وهشاشتها. وهو إذْ يحكي تجربتها، يحميها من النسيانِ ويثأرُ لها من فعل التغييب.

لقد اختار بن عون الكتابة استعادة ًللكائن. ولعلّ إيغاله في اعتماد الصوت أو الرؤية الواحدة من مظاهر الردّ العنيفِ على الإقصاءِ والنسيان الصارخين.

ولكنْ هل باعتماد الصوتِ/الرؤية الواحدةِ نستعيدُ الكائنَ المنسيّ والبحرَ الذي رفضَ العودة إلى الشرق " **رغم توسلات أهل المدينة وأجساد الصبايا الغارقة في أعماقه**" (ص36)؟

ألا تعمّقُ هذه الأحاديةُ عزلةً انتفضَ عليها أدبُ ما بعد الحداثة وانتفضت عليها كتابة بن عون إذ جرّبت أن تكون ما بعد حداثية في كثير من سماتها؟..

إنّ الرّاوي في مجموعة بن عون يكاد يكون هو نفسُه، يرحلُ من أقصوصة إلى أخرى بذاتِ الصفات والهواجس والتاريخ والتجربة.. يحافظ على وعيه وعلى لغته فلا يتبدّل إلاّ قليلاً. لقد احتكر أو كاد الرؤية العامة لعالم القصص فلم يشخصّ تعدّد المجتمع وتنوع مستويات إيديولوجيته (بالمعنى الباختيني)، ولم ينسحب وإن صمت أحياناً، الأمر الذي جعل القصص جلّها تنويعاً على تجربة واحدة تتناسل من وعي واحد ما يزال يرى الكتابة فضاءً لبوح الذاتِ المفردة التي يتهدّدها النسيانُ.

المصدر

- ❖ **سفيان بن عون: البحر يهجر الشرق، ضحى للنشر، ط1 ،تونس، 2014.**

الهوامش:

1- سفيان بن عون: البحر يهجر الشرق، ضحى للنشر، ط1 ،تونس، 2014.

وهو كاتب قصّة قصيرة من تونس. نشر: فراشة الليل (199)، من أين يأتي الغبار (2001)..

2- في الواقع نقاد دارسون كثر أبانوا صعوبة تعريف "القصة الكثيرة" بل استحالته. للتوسع انظر:

Viegnes, M., L'esthétique de la nouvelle française au XXe siècle. New York 1989

3- انريكي اندرسون امبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم منوفي، المجلس الأعلى للثقافة 2000، ص 52.

4- انظر الفصل الرابع من الكتاب الجماعي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة، يوليو1997.

5- إيهاب حسن: تجاوز ما بعد الحداثية أو التفاعل المفتوح بين المحلي والعالمي، تر محمد سمير عبد السلام، مجلة الكلمة (الإلكترونية)، ع 10، أكتوبر .2007

6- فخري صالح: الأسس النظرية لما بعد الحداثة، نزوى، ع28، أكتوبر 2001

7- إيهاب حسن: تجاوز ما بعد الحداثية..

8- محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال، ط1، 2000، ص 54

9- آلان تورين: نقد الحداثة، تر أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، 1997، ص 247

10- ذكره تيري إيغلتون: أوهام ما بعد الحداثة، تر ثائر ديب، الحوار للطباعة والنشر، ط1، 2000، ص 236

11- إيهاب حسن: تجاوز ما بعد الحداثية..

12- ماري شيفار: ما الجنس الأدبي؟ تر غسان السيد، إتحاد كتاب العرب سوريا، 1997، ص 97

13 - Linda Hutcheon, Qu'est ce que le postmodernisme (entretien réalisé en août 1999 par Anne-Claire Le Reste),p3 http://www.lycee-chateaubriand.fr

14- فرانك أوكونور (كاتب وناقد إيرلندي ت 1966): الصوت المنفرد مقالات في القصة القصيرة، تر محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993

15- إيهاب حسن: تجاوز ما بعد الحداثية..

16- Linda Hutcheon. Qu'est ce que le postmodernisme , (entretien réalisé en août 1999 par Anne-Claire Le Reste), p3 http://www.lycee-chateaubriand.fr

17- Pham Thi That. Nouvelle française contemporaine et théories du genre, Synergies Pays riverains du Mékong n° 1 – 2010 ,p 15

18- Ozwald, T. La nouvelle. éd Hachette 1996, p9

19- انظر: صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة وجمالياته، فصول، مج 2 ع4، سبتمبر 1982.

ـ وانظر أيضا محمد القاضي: إنشائية القصة القصيرة دراسة في السردية التونسية الوكالة المتوسطية للصحافة تونس ط1، مارس 2005.

20- دعا سبيستيان مرسيه في النصف الثاني من القرن الثامن عشر إلى التمرد على الجدران الفاصلة بين الأجناس الأدبية. كتب: "تساقطي، تساقطي أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع، لتكن للشاعر نظرة حرة في مرج فسيح، فلا يشعر بعبقريته سجين هذه الأقفاص حيث الفن محدود ومصغر" انظر: المذاهب الأدبية الكبري في فرنسا. بول فان تيغيم. ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت - باريس، 1983، ص149.

21 -Grillet,A.R. Préface a une vie d'écrivain , éd Seuil 2005.

المراجع

- امبرت (انريكي اندرسون): القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم منوفي، المجلس الأعلى للثقافة 2000.
- أوكونور (فرانك) : الصوت المنفرد مقالات في القصة القصيرة، تر محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993
- إيغلتون (تيري): أوهام ما بعد الحداثة، تر ثائر ديب، الحوار للطباعة والنشر، ط1، 2000.
- إيهاب حسن (إيهاب): تجاوز ما بعد الحداثية أو التفاعل المفتوح بين المحلي والعالمي، تر محمد سمير عبد السلام
- تورين (آلان): نقد الحداثة، تر أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، 1997.

• تيغيم (بول فان): المذاهب الأدبية الكبري في فرنسا. ترجمة فريد أنطونيوس. منشورات عويدات. بيروت - باريس. ط1983

• جماعي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة، يوليو1997.

• حافظ (صبري): الخصائص البنائية للأقصوصة وجمالياته، فصول، مج 2 ع4، سبتمبر 1982.

• سبيلا (محمد): الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال، ط1، 2000.

• شيفار (ماري): ما الجنس الأدبي؟ تر غسان السيد، إتحاد كتاب العرب سوريا، 1997.

• صالح (فخري): الأسس النظرية لما بعد الحداثة، نزوى، ع28، أكتوبر 2001

• القاضي (محمد): إنشائية القصة القصيرة دراسة في السردية التونسية الوكالة المتوسطية للصحافة تونس ط1 مارس 2005

Grillet, Alain.Robbe. Préface a une vie d'écrivain, éd Seuil 2005.

Hutcheon Linda , Qu'est ce que le postmodernisme (entretien réalisé en août 1999 par Anne-Claire Le Reste), p3 http://www.lycee-chateaubriand.fr

- Ozwald, T.,. La nouvelle. Hachette 1996.
- Pham Thi That , Nouvelle française contemporaine et théories du genre, Synergies Pays riverains du Mékong n° 1 – 2010.
- Viegnes, M., L'esthétique de la nouvelle française au XXe siècle. New York 1989

❑❑

رواية الماء والدم نجاح إبراهيم
علامة وجود

❑ نجاح إبراهيم

" من سردك أشعل البداية"

عبارة على مبدأ من فمك أدينك، بيد أنّ الفرق كبيرٌ بين أن نشعل البداية من مثل، وبين الإدانة، فليس ثمّة إدانة بتاتاً للكاتب مفيد عيسى على روايته " الماء والدم " وإنما نندفع بقوّة لأن نؤدّي حركة حضارية أمامه، نرفع له القبعة شاكرين على ما خط يراعه بأيّ حال من الأحوال، وعلى مشاركته الجريئة في ظرف نعيشه وتعيشه بلدنا، بمسابقة عربية، وفوزه بها بالمرتبة الأولى، لتحجب الجائزة بعد يوم واحد من إعلانها، لأنه اتضح لأمانة الجائزة التي تشجع الإبداع في الوطن العربي، وتكرم المبدعين، أنّ الكاتب يقف مع الجيش العربي السوري في التصدي للإرهاب، وله موقف سياسي تجاه وطنه، فلم يندم مطلقاً، إذ جوائز الكون كلها لا تغني عن وطن ولا تستبدله بمكسب.

فلنبدأ..

إذ من سرد الكاتب أقتطف:" طرطوس مدينة ولدتها جزيرة، وقد قذفتها إلى الشاطئ، فلا جلد بها لتبتعد عنه، حتى اسمها أخذ منها، فلا اسم لها دون الجزيرة، أنترادوس مقابل أرواد، وكأن أرواد مرآة، أو علامة ولادة، أو علامة وجود. "ص6

ورواية الماء والدم للكاتب تعتبر قبل قراءتها علامة وجود له، فحين يستبعد عمل أدبيّ بعد ما أخذ حيزاً من الوجود الروائي، يعد مؤشراً على أنّ هناك بصمة وضعت، علامة، وكفى.

وهذا يثبت أنّ السوريّ حين يبدع، فإنما يريق ماء عينيه احتفاء بنصّه، ويهدر دمه حريقاً

لحروف غزلت من بلاغة الألم وسدرة المعرفة وروح الأبجدية، وأنّ النصّ باق وإن امتدت أيد لإبعاده، وإن أضمرت النوايا السيئة لإقصائه، إنه باق لأن نسغ مبدعه سوريّ.

لا ضير. . .

الرواية كنصّ سردي متوسط الطول، تتحدّث عن مدينة صغيرة في فترة أواخر الخمسينيات من القرن الفائت. وتأثير الانفصال الذي جرى بين سورية ومصر عليها وعلى شخصيات النصّ التي بدت تموج حائرة، راغبة في مستقبل آمن بعيد عن الاغتيالات والانقلابات واللوبان وراء الأحزاب المتصارعة على الساحة السياسية، وشدّ البساط من تحت بعضها لصالح البعض الآخر.

تبدأ الرواية بخبر أعلنه المذياع:" أنّ عبد الناصر راح. " سورية تركت مصر وجرى الانفصال، حزن من حزن وغرق في التفكير من قرأ مستقبلاً ضبابياً جراء ذلك. من بين هؤلاء "حامد" الشخصية المحورية في النصّ، والذي لم تترك له أمه فرصة لأن يحزن بشكل كاف، لأنها نطقت بجملة جازمة مفعمة بالنار والبارود:" اهرب سيقتلونك. "

والذين سيقتلونه هم قتلة أبيه منذ زمن ليس بقصير، راحت الأم تصف له ذلك، وتروي كيف انبجس دم عقب طعنات متعددة في جسده، بينما كان حامد طفلاً لا يفقه ما يحدث أمامه.

والآن قد أدرك أنه في خطر شديد، هكذا أنبأته أمه اللائبة، وما عليه سوى الرحيل عن القرية، فيستسلم لحكاية الأم، ينفذ أوامرها على الرّغم من أنّ الكاتب قد وصفه وحشاً مقداماً لا يستهان بقوته، فكيف استساغ فكرة الهروب في نهاية المطاف؟

بادئ ذي بدء رغب بمواجهتهم، بعد أن ضاق بحالة الخوف التي تلبسته، فأخذ يخرج إلى الطريق عند سماع وقع حوافر خيل، أو رؤيته زولاً غير واضح على حدود غابة الصنوبر. وذات مرّة اقتحم القصر الحجري الذي يقطنه القتلة، واجه رجالاً ثلاثة وقدّم نفسه إليهم على أنه ابن المقتول، فقال رجل عجوز له يبدو أنه زعيم المجموعة:" نحن لم نقتل أحداً، يبدو أنّ هناك من عبأ رأسك بكلام خاطئ. "ص3

فهل كان تحذير أمه مفتعلاً؟ وإذا كان كذلك لم زرعت فيه خوفاً يكاد لا ينتهي وقوقعته في دائرته؟ لنجده يذعن لأمرها، يصغي إلى تحذيراتها ويهرب فيما بعد ليبقى كائناً خائفاً.

أما الشخصيات الأخرى في النص، فهي شخصيات تعرف ما تريد، وإلى أين هي سائرة، شخصيات مرنة تستطيع أن تكون وجوداً في مرحلة ما، لتبدو قوية مثل شخصية الجردي ومعلم المدرسة كنعان والشاب مروان وسامية.

فتنمو باطراد بين واقعها وطموحها نحو حياة جديدة، لتشكل علامة وجود لها، في مدينة خديجة تحاول أن تكمل تكوينها ليتمّ فيها بناء سينما ومطعم، وشق طرق طويلة فيه جسدها، وشوارع عرضية، بعد أن كانت فرعية، ويتم نقل الصخور من مقالع الجبال وردمها على طول الشاطئ " ثمّة مدينة تولد من رحم الحياة. "ص16

فكلّ شخصية راحت تبحث عن فضاء خاص بها، فالمكان قد يكون فضاء يستوعب حلمها، وقد يكون سجناً. فشخصية سامية الفتاة التي تزوجت ولها هواية قرض الشعر، لم تحتمل أن تكون امرأة عادية، وإنما أخذت تجلب

الكتب والمجلات، وتقرأ وتنظم الشعر لتنشره باسم مستعار رغم تجاهل زوجها للأمر.

فحين منعها من استلام جائزة أدبية فازت بها، كسرت الطوق، ومضت نحو بيروت لتترك موهبتها تتبرعم وتورق :" بيروت الحلم، بيروت رحمها لولادة جديدة ترجو أن تتمّ. "

ومروان صاحب المواقف السياسية يدخل السجن مراراً بسبب مواقفه، هو المحترق بأتون التجربة، والمثقف الذي يعرف ما يريد وإلى أين يمضي.

شخصية تريد التحرّر مما علق بها، من تقاليد قديمة، نلمح كلامه مع رفيقه كنعان يأتي بطابع يشبه العظة يقول:" كان عليّ أن أحترق، والاحتراق لا يعني أن تترمد وتتفحم. بل أن تعاد صياغتك من جديد، لا تقرأ فقط، افعل يا أخي، عش تحرر، اخرج من عباءة أبيك ودعاء أمك، اخرق ذلك التحفظ والخوف. . "ص33

بينما شخصية كنعان الذي ذاق طعم الأنثى للمرّة الأولى، فيشعر بالإقدام حيناً وبالإحجام حيناً آخر، فقد احتاج إلى مكان جديد، ورغب بحياة جديدة، فأراد أن يهتك الانغلاق الذي لا يفتأ يلفه ويكتم تطلعاته. لقد صمّم أن يغادر سقف المدينة الذي يشبه سقف غرفته، الذي لو ارتفع فلن يزيد عن حدّ معين، وإذا زاد فالفراغ المضجر . لقد قرّر وهو المعلم أن ينتسب إلى جامعة دمشق ويقدّم طلب نقل إلى منطقة الجزيرة، ليعلم هناك ويتاح له وقت للدراسة. حينها سيتبرأ من جسد ليلى ومما مضى ويغسل روحه ليبدأ من جديد.

والجردي، صاحب دكان في حارة شعبية، يعمل في كلّ شيء، ينتابه فجأة حبّ امرأة قدمت من بعيد، من بيونس آيرس بظروف غامضة، تؤثر به كثيراً حتى ليحلم بها زوجة. يحاول أن يطور عمله بعدما التقى بالشماس وهذارجل أعمال، يطرح عليه فكرة ما فتغيره من حال إلى آخر، وتشكل له علامة وجود، فتتحقق لديه بعض الأحلام الجذرية كأن ينتسب ابنه إلى الكلية الحربية، فيفاخر بذلك لدرجة أنه يرتدي في غفلة عنه وعن عائلته بدلته العسكرية ويرى نفسه في المرآة.

حتى الشخصية المحورية"حامد" فإنه يخبّ في نهاية الرواية نحو الانعتاق قليلاً من حصار الخوف، ويشارك في المظاهرات دون وعي مما أريد منها، سائراً في نهاية الجمهرة وهو يهمهم بفرح وينادي بصوت عال :" هو هو هو . " ويضرب على صدره ثم يطلق صوتاً : "جو جو جو". رامزاً بذلك إلى أنّ الخيالة، القتلة قد أتوا وها هو بينهم غير خائف . فتغادره المظاهرة إلى مكان آخر، إلى مركز المدينة، ليعود إلى البحر، يدفن نفسه فيه كمحاولة من الكاتب على استنهاضه.

في النصّ يمتدّ الزمن قصيراً، فهو يبدأ بمرحلة الانفصال بين سورية ومصر لينتهي بثورة الثامن من آذار، وقيام الشعب بمظاهرة، أو مسيرة، بينما يحتفي المكان طرطوس كمدينة صغيرة وليدة بهذه التغييرات والمحاولة لإيجاد علامة لها. يحث الآخرين على التفاعل مع الأحداث شباب مندفع كشخصية مروان إذ يقول:" المهم أن تتلحلح، الكلّ يتحرك، البلد في صيرورة دائمة، بالمسيرات نتحرّك، بالاجتماعات والمعسكرات والعصي . . "ص15

فراح كلّ فرد يبحث عمن يمثله، وذلك بالانتساب إلى الأحزاب، والانتماء إليها، رغبة في المشاركة الوطنية لدى بعض الشخصيات، أو الحلم بغد أحلى، أو رغبة بعضهم بالكمال كما

وصف الكاتب كنعان:" كان يحلم بالكمال وينتظر حالة الكمال من الآخرين، وهل سيبقى كائناً كلامياً؟. "ص39

وإذا ما تتبعنا الجانب النفسي لدى الشخصيات البارزة في النصّ، نجد أنها تسعى لشيء أفضل كما قلنا سابقاً. آت مشرق، تماماً مثل المدينة، المكان الذي يحتويهم، والذي ينمو ويتماثل للشفاء من القديم المترهل والبائد، على الرغم من أن الحاضر الذي تعيشه لم يكن واقعاً مقهوراً تماماً ولا قاحلاً.

إذ لم يصور النصّ شيئاً من ذلك، خاصة معاناة تلك المرحلة.

والسؤال هنا هل نتخلص من كلّ ما هو قديم؟ أم أن هناك قديماً نفاخر به؟.. فحين اختار الكاتب أن تمضي المظاهرة حيث معالم المدينة القديمة بحجارتها المتآكلة والشاطئ بركام صخوره الكبيرة، أراد بذلك إزالة القديم ونسفه، وإن كان مبعث فخر وإلا ما معنى أن تخترق المظاهرة الشوارع الضيقة في المدينة القديمة الموغلة في القدم ؟ ألتصنع بصمة جديدة على القديم البالي؟ ألأنها علامة وجود ؟أم لتمرير فجر يغسل كلّ شيء بمجيئه إمارة بمستقبل مضيء؟

ومع ذلك فإننا نلمح تآخياً بين الشخصيات وبين المدينة، فكلاهما يطمح من خلال السرد بجديد، على الرغم من أنّ الشخصيات متصالحة إلى حدّ ما مع الواقع، وغير ثائرة، رغم هبوب رياح التغيير في النفوس، والرغبة في الرسو في ميناء الانتماءات السياسية فترة الانفصال وما تداعى عنها من تشظ وتشرذم.

في "**الماء والدم**" يعري الكاتب أموراً عديدة، أو أنه يكشف اللثام عن حقيقة نحاول دفنها، أو دفن رؤوسنا حيالها، ومن غير الرواية يقوم بذلك؟ وهذا ما جعل النصّ قوياً، لاذعاً بالحقائق المرّة. فعلى سبيل المثال شخصية الرائد رافع الذي فصل عن الخدمة لاتهامه عشوائياً باغتيال المالكي، يتساءل:"ما علاقته باغتيال المالكي، هو لم يخف انتماءه السياسي يوماً، لكن هل الحزب بأجمعه وراء الاغتيال؟".

وما تمّ قوله على لسان ضابط آخر حين تناول مسألة الانفصال بين سورية ومصر:" كيف بدنا نعمل وحدة؟ الناصريون يريدون العودة بأي شكل كأنهم تيتموا وهم الآن يشعرون بفراغ عاطفي وبالحرمان من الحنان. نحن نريد الوحدة لكن على أسس صحيحة، مازال في ذهننا ما حدث والجرح مازال طرياً، وحدة بين دولتين لم تستمر فكيف أكثر من عشرين دولة؟!وكل واحد على كيفه، في البلد ليس هناك اتفاق فكيف بالوحدة؟"ص42

والنص يكشف حقيقة لواء اسكندرون، وكيفية اقتطاعه، فجميل رستم يقول:"ضاع بالتآمر المشترك بين السلطات الفرنسية والتركية، والحكومة العميلة التي كانت قائمة حينذاك، أشخاص معروفون بوطنيتهم أذعنوا وساهموا بضياعه، ولكننا هكذا دائماً نجمّل تاريخنا وشخصياتنا حتى المتخاذل منها نجعل منه بطلاً. "ص43

فيما يخص الأسلوب فإن الكاتب اعتمد سرداً تقليدياً جاء بصيغة الغائب وعلى لسان الراوي من بداية الرواية وحتى نهايتها دون أية محاولة لكسر هذا الروي :" عبد الناصر راح، قالت العجوز وهي تدلف من باب الحوش الخشبي المتداعي، سمعت ذلك من الجيران. "ص1

حيث امتد السرد الروائي من عام الانفصال وحتى ثورة الثامن من آذار، ومشهد القوات

العسكرية تدخل دمشق من الجنوب، ثم المظاهرة التي انبعثت في المكان.

يواكب السردُ الشخصياتِ بشكلٍ متواترٍ، ينتهي الكاتب من شخصية ليتناولَ أخرى بعد قطعٍ متعمّدٍ لتتشكل مقاطعٌ خاليةٌ من العناوين، إذ لا ضير من قطعها ولا من وصلها، إنها تحكي حكايةً واحدةً لكل شخصيةٍ في أثناء تلك الفترة، تلازمها، تلازمُ حملها دون أي خلل أو تناصٍ يبددُ وتيرةَ السرد المستقيمةِ والواضحة كظاهرِ اليد، حيث لا قفزاتٍ زمنيةٍ ولا سرديةٍ، وإنما المشي بخطى وئيدة مدروسة، فشخصية حامد التي بُدئ بها العمل السردي ظل خائفاً حتى نهاية الرواية حيث تخلص قليلاً من خوفه الكبير بعدما كسر قشرة البيضة التي كان مختبئاً في داخلها، وذلك حين نام بين الصخور بعد أن تحطم الكوخ، والتحم بالموج الذي لطمه مراراً، ثم نجده قد شارك بالمظاهرة وصدّع الفضاء بجملة الرعب التي كثيراً ما رددها ضارباً الهواء وهو يصرخ: جووو. . ليمضي في شوارع يذكر أنه مرّ منها، وهذه محاولة للانعتاق من الخوف الذي كان فيه ومن الاحتراق بالقادم، تمّ ذلك في الصفحة الأخيرة من النص، ولعل سؤالاً يتوالد الآن: لماذا شارك حامد ذو الشخصية المضطربة في المظاهرات، بينما لم نلمح كنعان أو الجردي أو الرائد رافع وباقي الشخصيات في الرواية؟ أليست الثورة موقفاً سياسياً؟ لمَ لمْ يقف هؤلاء الذين نظروا كثيراً وتشدقوا موقفاً وطنياً، خاصة وأنهم مثقفون والثورة يقودها أمثال هؤلاء؟! فشخصية مروان التي من الممكن أن يعجب بها القارئ بقيتْ تسير على سكةٍ واحدةٍ إلى أن اقتربت من حلم يلوح فتحركت باتجاهه، مثلها مثل بقية الشخصيات ـ ذاتِ الحلمِ الأحادي ـ التي تقف عنده ثم نقطة على السطر انتهى.

إذن لم تكن هناك شخصية كاسحة لموقف ما، شخصية ثائرة، لافتة، فعلت ما يدهش. حاول الكاتب مراراً أن يثير دهشتنا حين اختطف حامد وأرسل به إلى أعتاب تدمر، فقد حسبنا ان السائق الخاطف هو أحد القتلة الذين سينالون منه، بيد أن صاحب القصر الحجري هو من أرسله ليتخلص منه بعدما قطع له الأشجار في حديقته، وحاول أن يدهشنا في اقتضاب عبارات حامد، وفي شخصيته كأن يثير غموضاً فيها وفي تصرفاتها. وكذلك في شخصية نادية التي كانت تمر بدون أن تنبس بكلمة، ثم فجأة تحاول الحصول على سند، والانخراط في الشغل لتأمين لقمة العيش ومن ثمّ الالتفات نحو رجل ينظر إليها في المعمل.

ما هو لافت حقاً في النص الروائي، تلك اللغة الشعرية الجميلة، المتدفقة كندى الله على الصلد الأملس، لغة منتقاة بترف، فقد حرص الكاتب على أناقة عباراته واختزال حواراته:" امرأة عجوز خاضت في الحزن، تصرخ: سيقتلونك هذه الليلة، سيقتلونك كما قتلوا أباك . "ص4

وجرى التكثيف في العبارات، إذ لا تفاصيل يمكن الاستغناء عنها، وإنما هو سرد يجانب الاستطراد، والكاتب لا يستمرئ الخوض فيما لا يخدم الفكرة أو الحوار أو الوصف.

نراه يصف حالة الجردي، الرجل الخمسيني وقد فرّ منه الشعور بالحياة، فحين رأى نادية العبود استشعر بما هو فاقد له . أحسّ بشيء ينبض في عروقه :" فظنّ أنه نسي هذا الأمر كما ننسى ما نحن محرومون منه، لكن ما كان يقلقه جريان الزمن، تلك الحياة التي تمضي من جسده قطرة قطرة، مرة، حلوة، ليس مهمّاً لكنها تذهب ولن تعود مع كل يوم يمضي .

أحلامنا الفائتة؟ هل كان ينتظر واحدة مثل ناديا العبود كي تعيد رواءه، كي تقدح ما بقي من فتيله؟ لقد أتت كالندى، لطيفة وما لبثت أن انهمرت في كيانه كوابل. "ص40

بينما نجد اختزال الوصف بمجيئه وافياً للتعبير عن الفكرة :" الأمكنة تعرى وتكسى من جديد، تغيب ملامح وترسم ملامح جديدة، أبنية تتوزع على طول الشاطئ بعمق ضيق، الأبنية الجديدة حددت ملمح شارع طولي سيكون محور المدينة. "ص16

لا يخفى على القارئ المثقف، الإحساس المرهف لدى الكاتب بالأشياء . فحين نقرأ وصفاً للترين –القطار- الذي لا يمكنه أن يمرّ صامتاً، يمضي منصاعاً لقضيبي السكة، وصرير الحديد لازمة رتيبة تسمع، فتبدو كترنيمة أبدية للرحيل، شكوى أو أناة تصل إلى درجة التوجع، لينوس ويعود من جديد بمحاذاة حيّ الغمقة، يفتح بوقه بصفير مكلوم وحزين . "ص46

ثمّ يؤكد أن صفيره في النهار لا يكون مثله في الليل، ففي النهار هو إعلان عن المرور فقط، أما في الليل فهو مناجاة إفضاء بالحزن والحرقة بالوحشة وبالملل . . وهذا الصفير لم يكن يخرج من القطار، كان من سائقه الذي يحبّ فتاة تدعى حسنة.

حين يقوم الكاتب بالوصف لا نلحق بكلمات ترصف فوق السطور، وإنما يتولد شعور أن ثمة عيناً سينمائية، كاميرا، ترصد المشهد، فنحس بحركة واشتعال وتماسك ودقة في القبض على تفاصيل قليلة تغني عن الكليات، فهناك مشهد مؤثر للغاية، حين يدخل حامد الصالة الجديدة بعفوية ليحضر مع الناس الفيلم فتخيفه العتمة، فيصف الكاتب وضعيته، كيف أراد الاختباء عندما رأى على الشاشة فرساناً قادمين، وسمع أصوات حوافر الخيل، فانبعث صوت أمه من داخله يصرخ :" اهرب، اهرب، جاؤوا، فيصرخ لا شعورياً في الصالة المكتظة بصوت يقصف كالرعد ليندفع باتجاه الشاشة هائجاً كعادته ينقلب إلى وحش حين يغضب أو يتحرك خوفه ليتحول إلى زوبعة، ريح، يكنس وجهه كلّ شيء، لينتفض الجمهور مذعوراً وتضاء الأنوار. "

وبعد. . .

فرواية " **الماء والدم**" رواية مشغولة بدقة متناهية لحدث وإن لم يكن جديداً بيد أنه صيغ بشكل آخر ليفتح بوابة الذاكرة على أحداث عصفت بالأمكنة العزيزة، وأثبت أنه علامة فارقة لكاتب سوري يعتز بوطنيته، وهذا الاعتزاز حرمه من جائزته، وليكن ! فنصّ السرد سيبقى ما بقي الماء والدم في الأساطير القديمة، حيث كان الماء فترة العماء وبقي إلهاً أزرق يهاب، والدم ابتدأ بدم هابيل ممرغاً الثرى كأول فعل مدهش وحائر وملوث بالشين تذكره الخليقة، وبقي أرجوانياً يبهر التراب برائحته في القداسة حين يكون مقدساً.

إذاً . . فالماء كان وما يزال علامة وجود، والدم كان وما يزال علامة وجود، ورواية " **الماء والدم** " علامة وجود لسارد رغب في أن يحبّر الصفحات بأحداث عصفت بوطنه.

❑❑

قراءات نقدية ..

جنى فواز الحسن وروايتها
(أنا هي والأخريات)

❑ سلام مراد

رواية (أنا هي والأخريات) رواية جريئة، تتناول مواضيع حساسة ومهمة في مجتمعاتنا،استطاعت جنى فواز الحسن في (أنا هي والأخريات) الدخول إلى المونولوج وتفاصيل الشخصيات، من خلال روايتها التي كانت من ضمن (5) روايات مرشحة لجائزة البوكر العربية عام 2013.

إهداء الرواية (إلى أمي) تبدأ الرواية بتصدير معبّر، لنيلسون مانديلا. يقول فيه: «إني أتجول بين عالمين، أحدهما ميت والآخر عاجز أن يولد، وليس هناك مكان حتى الآن أريح عليه رأسي».

الرواية تدخل من بدايتها في علاقة الأنا والآخر، شخصية الروائية من خلال السرد، يتبين تذمرها من الانضباط الزائد ومن القوالب الجاهزة، فهي تضجر من الرتابة والروتين والتكرار، وتعيش اغتراباً في علاقتها مع مجتمعها، لأن العلاقات الاجتماعية في أسرتها مع محيطها قليلة، حتى شخصيات الرواية تعيش في أجواء هي صراع وتقلب، تعود إلى نفسها إلى اسمها وشخصيتها الحقيقية عندما تنام، اسمها سحر، الاسم يحمل مدلولاً، تعود إلى ذاتها في وقت قريب من السحر حددت الروائية المكان الجغرافي لولادتها وحياتها ألا وهو شمال لبنان، والعائلة متحدرة من بيئة محافظة، لكن علاقتها مع الدين كانت سطحية وغير متعمقة.

كان القرآن والإنجيل موجودين في مكتبة والدها، الممتدة على عرض الحائط، بدا الأمر مريحاً من كل تلك التشنجات الطائفية والمذهبية.

ولكنها في الوقت عينه لم ترضَ بهذه الحيادية الباردة البعيدة عن كل شيء.

«اتصل انعدام الرموز والطقوس الدينية نوعاً ما بغياب الحياة عنا، كنا دوماً في حالة مريبة من العدم المحايد الذي حوّل الحياة إلى لوح خشبي لا رائحة له».

أظهرت توجه أبيها الفكري وقالت في القرآن والإنجيل، «تساوى الكتابان بالمقام في منزلنا، بعيدان عن التواصل ولكنهما ضروريان كي لا تنفصل عائلتي عند تأكيد وجود إلهي أشبه بمعلومة ولا علاقة لها بالإيمان».

أيضاً زادت الشرح وأوضحت زيارة والدها لأصدقائه المسيحيين في الأعياد والمناسبات وكيف كانت الوالدة مترددة، لأنها من بيئة دينية إسلامية محافظة، وليس لديها التوجه الفكري العميق مثل الأب.

لم يغير الوالد قناعاته رغم الخيبات المتتالية، قاطع والدها المناسبات الدينية لكي يثبت أنه لا ديني علماني، سافر إلى الكويت في التسعينيات وعمل في مركز للبحوث والدراسات ومع ذلك لم تتغير قناعاته، بل زاد حنقه على الأنظمة العربية، تدخل الروائية إلى تفاصيل الحياة الاجتماعية من خلال عرض شخصية والدها، صاحب الأفكار والرؤى والطروحات اليسارية، الذي يعيش في عالم خاص به، يتذكر فيه أيام شبابه وحماسته كان يبني في خياله عالماً تحكمه المبادئ والمثل الاشتراكية، يعيش فيه الفقراء سواسية، لهم ما يريدون، وتتوافر فيه فرص العمل للشباب، لكن هذه الأحلام تنهار شيئاً فشيئاً، ولا يبقى منها إلا الخيال والأحلام.

بينت الروائية وعي القاع، أو المجتمع الذي تعيش فيه، من خلال قصة زيارة أمها مع خالتها مروى إلى الشيخ بلال، مع وصف لشكل الشيخ بلال، الذي يرقي ويفك السحر والمس والعين، من أجل تشخيص حالة الزوج الغريبة، فهو مختلف عن محيطه الاجتماعي يفكر بطريقة مختلفة، أفكاره خارج أسوار مجتمعه، ولا تواكب عادات وتقاليد المجتمع التقليدي الذي يعيش فيه؛ كانت الروائية دقيقة في الوصف وفي سبر عوالم الشخصيات، وكان المونولوج حاضرا بشكل دائم في تناول الشخصيات.

فهي عندما تصف الشيخ تعطيه صفات وملامح إنسانية تبعث على خلق صورة للشيخ في مخيلة القارئ.

تصف الحارات التي مرّت فيها عند زيارة الشيخ بلال، كأنها تمتلك وعياً اجتماعياً هندسياً، يفكك رموز ودلالات العمارة، تصف الحي الذي تكاثرت فيه الأبنية المتلاصقة والمتراكمة، المتكئ بعضها فوق بعض، وتقول عن البيوت كأنها تعكس روح الجماعات المقيمة في داخلها.

البيوت الشعبية تدل على الحالة الشعبية والعلاقات الشعبية الاجتماعية في المجتمعات الفقيرة، البيوت متلاصقة والنفوس أيضاً متلاصقة.

شكل البيوت يدل على شكل السكان وعاداتهم وتقاليدهم وحياتهم.

البيوت البعيدة عن بعضها تدل على جمود العلاقات الاجتماعية وتباعد العلاقات الاجتماعية، والعيش في انعزال عن الآخرين.

كل ذلك له مدلول اجتماعي، قلة العلاقات الاجتماعية حسب نموذج البناء، هندسة الأبنية تشابه هندسة الأرواح وهندسة العلاقات الاجتماعية، كما وصفت الروائية حالة أمها التي كانت حياتها عكس اسمها سعاد، حياة رتيبة كئيبة تقليدية عادية، وكانت تعاتب حظها العاثر.

«يلي ما إلو حظ لا يبحش ولا يطمّ، هيدا ربنا بيعطي الرزقة للي ما بعوزها».

كرهت سحر أن تكون صورة على شاكلة أمها، حياة عادية تقليدية، تندب حظها، «لم أعرف وأنا أنمو إلى أي حد سأشبه والدتي، أو إن كنت سأبدو مثلها باردة ومتشنجة».

سكن الحزن حياة أمها، حتى عندما تزوجت والدها، الذي أعجبت به وحاولت أن تلفت نظره إليها، قالت عن أمها، "إنه سكنها الحزن من شعرها حتى أخمص قدميها".

من خلال قراءة ومتابعة الرواية، تسرد الروائية سيرتها وحياة المراهقة التي مرت فيها وكيف دخلت الجامعة، ثم دراستها وتخصصها في مجال الهندسة المعمارية، فوظفت ذلك في روايتها،

أشرت سابقاً أنها وصفت حالة البيوت الشعبية والناس الساكنين فيها، كان الوصف ينم عن دراسة وعلم في مجال الهندسة المعمارية والانسانية.

ظلت الأجواء الشعبية الاجتماعية الحميمية هي ما تحبه الروائية، لأنها فقدت هذه الميزة الإنسانية الاجتماعية في أسرتها الصغيرة، لذلك كانت تحب الأوساط الشعبية الفقيرة حيث العلاقات الأسرية حميمية ومتلاصقة والأولاد كثر ويتعايشون بحنان، فهم سعداء رغم الفقر والحاجة ولكنهم أغنياء من خلال الجانب الإنساني الحاضر الدائم بينهم هذا

الجانب الذي يقل كلما توجهنا إلى الطبقات الأعلى في المجتمع.

تعرفت إلى سامي، أرادت له يسمو بها ويخرجها من الجو والكآبة التي هي فيها كانت تقصد وتريد السمو من خلال سامي لأنها عانت من البرود والرتابة والتقليدية الخيبات في أسرتها الأولى مع أبيها وأمها، والدها الذي انهارت أحلامه، وهو ينظر إلى قناعاته وتجربته، هي لاحظت خيبات أبيها، أفكاره التي مازال يحملها، رغم انهيار جدار برلين وسقوط الاتحاد السوفيتي.

أرادت أن تحيا، حياة ثانية تكون أكثر سعادة وحيوية، هذه المرة من خلال زوجها، بعد أن كبرت ووصلت لسن الزواج، لأنها لم تجد السعادة في جو عائلتها مع أمها وأبيها وأفكار أبيها التي فقدت بريقها وأخذت تخبو كما تخبو المصابيح، فأصبحت حياتهم بلا أضواء ، فقدت الحيوية والأجواء الإنسانية التي تعيشها الأسر العادية لذلك حسدت الناس السعداء، على الرغم من فقرهم هم سعداء ورضوان بالقليل لذلك عاشوا حياتهم، بينما هي وأسرتها، صورتهم كأنهم جمادات وآلات بلا أرواح، لأنهم افتقدوا السعادة، هذه التي بحثت عنها أمها قبلها، ولكنها اشتكت دائماً حظها العاثر.

سلكت الروائية طريقاً مختلفاً عن أمها، عسى أن تصل إلى السعادة، تمردت على واقعها وحياتها، لكنها لم تصل إلى ما تصبو إليه، ظلت تعيش في تناقض بعد تناقض، تركت عوالم أبيها، لتعيش عوالم زوجها التي اكتشفت شخصيته وحالته النفسية على صورتها الحقيقية، لاحظت المرض والكآبة والحزن في الأجواء العلمانية والأجواء الدينية من خلال أبيها وزوجها، لم تقتنع، مارست الخيانة وهي تظن من خلال خيانتها، أنها تتمرد، على الواقع الأليم ولا تستسلم للهزائم، لكنها لم تصل إلى الرضا والسعادة التي افتقدتها، خاضت في عوالم كثيرة، من خلال الشخصيات، الفرح كان في حياة شخصياتها قشوراً هي كانت تبحث عن اللب، لم تصل إلى ما تريد، لذلك حاولت الانتحار للتخلص من واقعها التعس والحزين ولكنها فشلت، حتى في الوصول إلى الموت، رواية تقترب وتدخل في تفاصيل جريئة، درست الواقع الاجتماعي، لبيئات اجتماعية، تكلمت عن البيئات والمعتقدات، والأفكار والنفسيات، كانت مهندسة أحاسيس ونفسيات وجريئة في الطروحات وعرض المشكلات والمعضلات التي يعاني منها الناس، في نهاية الرواية عرضت لنا صورة أبيها وأمها واحتفائهما بالأحفاد والدعاء لها بالشفاء، وكيف أرادت الهجرة والسفر وترك البلاد ولكنها في اللحظة الأخيرة، غيرت رأيها، وأدارت وجهها لبلادها، أرادت أن ترزق بالفرح، وبالفرح أنهت روايتها، لأنها كانت من خلال روايتها والشخصيات تبحث عن السعادة وحاولت أن تزيح الحزن بالفرح.

انتقدت الروائية من خلال الشخصيات أفكار اليسار واليمين، وحياة الناس، والأفكار التي يؤمنون بها، كانت جريئة في طروحاتها، تكلمت عن مجتمع طرابلس، والمعتقدات والعادات الاجتماعية، تكلمت عن فشل الأفكار والمشاريع من خلال شخصية والدها أولاً وزوجها ثانياً من خلال المجتمع والعادات والمعتقدات الموجودة في الأوساط التي عاشوا فيها.

كانت بارعة في المونولوج والدخول إلى أفكار وتفاصيل الشخصيات، لم ترض بالواقع كانت متمردة، وظلت متمردة رغم المعاناة والعقبات التي واجهتها من الأسرة والمحيط والمجتمع، قدمت نماذج اجتماعية متعددة وأكثرية المصائر تكون نهاياتها سلبية، لا ترضي الشخص والمجتمع.

كان العرض صارخاً وقوياً ودقيقاً لتفاصيل أكثر من دقيقة، عاشت في عالمها الخاص، وظلت تبحث عن السعادة وختمت بها روايتها أنا، هي والأخريات)، من خلال انتظار ابنتها التي تدعى فرح.

- الكتاب: أنا هي والأخريات ـ رواية 2013
- الكاتبة: جنى فواز الحسن.
- الناشر: الدار العربية للعلوم ناشرون - بيروت - لبنان.

❑❑